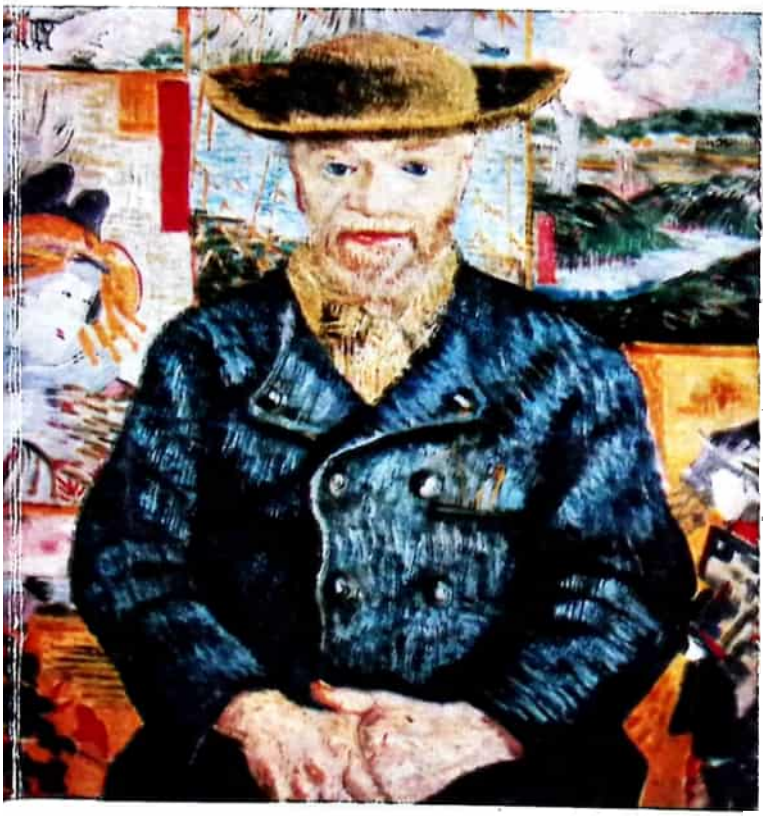
H. Frank

la început a fost scandalul



Editura Meridiane

La început
a fost
scandalul

Biblioteca de artă
Biografii. Memorii. Eseuri

Traducerea a fost efectuată
după originalul în limba germană:
Herbert Frank
« DIE DAS "NEUE" NICHT FÜRCHTEN —
MANAGER DER KUNST »
©ECON-Verlag, Düsseldorf — Wien,
ed. I, 1964

Herbert Frank

la început a fost scandalul

Entuziaștii artei moderne

În românește de
NICOLAE REITER

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1971

Pe copertă:
VAN GOGH — *Moș Tanguy (Le Père Tanguy)*,
Muzeul Rodin, Paris

Ce este arta modernă? La această întrebare, care încă și astăzi, după o sută de ani de luptă, mai aţiţă şi neliniştește opinia publică, nu *vom răspunde prin teorii,* nici *prin tablouri, sau prin biografiile artiştilor, ci prin istoria luptei însăşi, prin vieţile acelor oameni, care,* fără să se teamă de nou, *s-au pus în slujba artei tinere şi au adus sacrificii pentru ea. Îi vom numi «managerii» pentru că au fost, în adevăratul sens al acestui cuvînt, reprezentanţii intereselor şi avocaţii artei, apărătorii unor artişti. Au fost diletanţi, colecţionari şi profeţi, au fost entuziaşti şi au însufleţit şi pe alţii, au fost — adeseori — oameni de afaceri, însă niciodată afacerişti. Pe căile deschise de ei, «managerii» în accepţiunea modernă a cuvîntului, uzufructuari comerciali şi exploatatori ai interesului crescînd pentru artă îşi construiesc astăzi magazinele şi supermarket-urile de artă.*

Începutul l-a făcut acţiunea pornită de Zola în 1866 în sprijinul impresioniştilor. Vom urmări acest război de o sută de ani pînă în 1961, cînd manifestul lui Willem Sandberg — «Acum» — a dezlănţuit o furtună de indignare. Lupta încă nu este decisă. A meritat ea oare efortul depus? Unde va duce? Şi — unde ne aflăm noi astăzi?

Partea întîi

ARTA ÎN ŢARA NIMĂNUI

LA ÎNCEPUT A FOST SCANDALUL

Articole publicate în februarie 1867 în cotidianul parizian *Événement* au stîrnit un scandal imens. Cititori furioşi sfîşiau ziarul în mijlocul drumului, autorul articolelor primea zilnic vreo 30 de scrisori de protest, abonaţii îşi anulau abonamentele.

Cu toate acestea nu era vorba nici despre politică, nici despre vreo bîrfă senzaţională din înalta societate. Ascuns sub pseudonimul « Claude », ziaristul apăra tineri artişti încă cu desăvîrşire necunoscuţi marelui public şi acuza, în acelaşi timp, juriul care bara tinerei arte accesul la « Salon » şi astfel drumul spre afirmare publică.

De data asta, cel care scria nu era un critic de artă consacrat. De data asta, se erija în acuzator public şi cerea să se facă dreptate un tînăr furios. El susţinea cauza tinerilor creatori cu un patos care, în ciuda frazeologiei bombastice, părea autentic; ataca cu ironie caustică şi neîndurătoare o anume clică artistică îmbătrînită, conjurată împotriva a tot ce era nou şi tînăr. Dar nu se limita numai la asemenea generalităţi: le spunea celor vinovaţi pe nume, îi cita, unul după altul, în faţa tribunalului opiniei publice şi, ca un procuror care înşiră crimele acuzaţilor, îi acuza de impotenţă artistică, de spirit de gaşcă şi reacţionarism, de intrigi şi indiferenţă faţă de adevăratele valori ale artei. Treizeci şi doi de ani mai tîrziu, o scrisoare publică — altfel orientată şi totuşi foarte asemănă-

toare ca ton și construcție — urma să provoace un scandal mult mai mare, care a zguduit statul din temelii. Deasupra acestui articol din anul 1896 era înscris cu litere de foc: «Acuz». Acest «J'accuse» stătuse însă nevăzut și deasupra seriei de articole din anul 1866. Aici, ca și acolo, erau apărate drepturile individului împotriva bunului plac al unui grup mult prea puternic, aici, ca și acolo, patosul se amesteca cu ironia, aici, ca și acolo, apărarea se transforma în acuzare. În ambele cazuri scandalul era provocat cu premeditare, intenționat, pentru a trezi conștiința națiunii. În ambele cazuri era vorba de același autor: Emile Zola.

Ne aflăm oare încă de pe acum, din 1866, la începutul acelei revoluții, al cărui rezultat îl numim «arta modernă»? Nu, e doar preludiul ei. E abia primul bubuit al unui cutremur care n-a apucat încă să spargă scoarța pământului, care n-a răzbit încă pînă la suprafață.
Într-o perioadă care a proclamat victoria științelor naturii și a introdus o eră nouă, societatea burgheză își trăia nesinchisită viața în stilul vechi, înregistra profituri de pe urma producției industriale, se bucura de progresele tehnicii și se comporta de parcă nu s-ar fi întîmplat nimic. Pe tinerii artiști i-a cuprins însă o neliniște, căreia nu-i găsiseră încă un nume. Vechile rețete dădeau greș, iar ceea ce enunțau profesorii de la catedrele academice își pierduse valabilitatea. Chiar înainte ca revoluția artistică să-și fi aflat maturitatea prin fapte conștiente, în tinerii pictori începuseră să se trezească energii creatoare, care, ca forțele naturii în primăvara ce se trezește, răzbăteau, rupînd zăgazurile, nimicitor și nestăvilit. Înainte însă ca noul simțămînt de viață să-și fi găsit un stil propriu, trebuiau înlăturate regulile sanctificate, iar vechile concepții despre artă sfărîmate ca niște diguri care stau în calea torentului înnoirii.
Ce știau tinerii artiști, care se întîlneau cu regularitate la cafeneaua «Guerbois», despre ei și despre arta lor? Ei au vrut să fie realiști, și-au zis
 mai întîi «naturaliști» sau chiar «actualiști»,

mai tîrziu au fost numiți « impresioniști » și s-au împotrivit o vreme și acestui nume, dar l-au adoptat în cele din urmă și au navigat sub acest steag, pentru că în mod evident n-au putut să găsească altul mai bun. Ceea ce i-a unit de la început, a fost conștiința că lor le aparține viitorul, sentimentul încă surd, nearticulat al forței, însă și mai mult încă soarta lor comună de paria: ei erau cei respinși, excluși, refuzați. « Salonul », care prezenta, an de an, unui public covîrșit de admirație, idealizările manieriste și dulcegăriile zaharisite ale profesorilor de artă și învățăceilor lor docili, a rămas închis pentru ei.

Primul scandal izbucnise în urmă cu trei ani, cînd cei refuzați, al căror număr era în continuă creștere, făcuseră un asemenea tărăboi, încît vuietul ajunsese chiar pînă la urechile împăratului. Napoleon III a știut să iasă cu eleganță din încurcătură. El a dispus ca artiștii refuzați să aibă dreptul să-și expună operele lor într-o secție specială a « Palatului industriei ». Astfel i se oferea opiniei publice prilejul să se convingă nemijlocit de valoarea operelor de artă și să verifice aprecierile juriului.

Acest prim « Salon des Refusés » a devenit un succes: un succes al ilarității, o mare distracție populară. Lumea se înghesuia în grupuri pentru ca nu cumva să-i scape evenimentul monden despre care vorbea tot Parisul. Domnii rîdeau ținîndu-se de burtă, doamnele se străduiau să-și domolească expansiunile de voioșie în spatele batistuțelor din dantelă de mătase. Rîsul se amesteca însă și cu o nuanță de furie, cu o indignare în parte sinceră, în parte prefăcută. Dar tablourile refuzaților stîrneau ironia și batjocura nu numai din pricina presupuselor lor imperfecțiuni, ele provocau și protestul moral al burgheziei.

În felul acesta s-a demonstrat cu prisosință că hotărîrea juriului de a-i refuza pe tinerii artiști corespundea întrutotul vederilor marelui public. Burghezia nu se mai aștepta ca arta să-i dezvăluie un adevăr nou, o imagine nouă a lumii, și nici s-o trezească la realitatea propriei sale exis-

tențe: ea vroia de la artă doar ceea ce îi oferiseră ani și ani la rînd iscusiții ei fabricanți de tablouri: savoare estetică, amabile jocuri ale imaginației, puțină biciuire a simțurilor și multă, foarte multă desertăciune.

Tinerii pictori care se întîlneau la cafeneaua «Guerbois» știau aceasta și nu-și făceau iluzii. Nici unul dintre ei nu mai nădăjduia să fie admis la Salonul oficial, întrucît juriul anului premergător se căise, probabil, profund de toleranța și generozitatea sa deosebită. Așa că în acest an Edouard Manet de pildă, a cărui *Olympia* dezlănțuise o furtună de indignare, ar fi putut doar cu greu găsi îndurare în ochii judecătorilor săi. Și oare cum ar fi putut să nădăjduiască alții mai tineri că li se vor deschide lor ușile, care rămîneau închise pentru el? Speranța lor cea mai modestă rămînea un nou «Salon des Refusés».

Perspectiva de a-și vedea tablourile din nou expuse rîsului public, nu era tocmai îmbucurătoare. Și totuși, ea rămînea singura lor șansă. Oricum, era mai bine să fie zeflemisiți și criticați în presă, decît să fie ignorați cu totul.

Un senator progresist, marchizul de Boissy, se străduise să obțină redeschiderea «Salonului refuzaților», însă arhiconservativul conte de Nieuwerkerke, grandseigneur printre directorii de muzee, stăpînul Luvrului și superintendentul artelor frumoase, a refuzat să mai repete delicata experiență. Tinerii artiști se aflau în pragul desperării. Aflînd vestea refuzării lucrărilor sale, unul dintre ei, un oarecare Jules Holtzapfel, și-a luat viața. Primele zvonuri privitoare la dezbaterile comisiei de examinare, care se întrunise în aceste zile de februarie, începeau să răzbată pînă la cafenea. Vestea că *Băiatul cu piculina* al lui Manet ar urma să fie totuși admis, s-a dovedit a fi falsă. Toate tablourile lui Manet au fost respinse.

Cei douăzeci și opt de membri ai comisiei erau cunoscuți, printre ei aflîndu-se și douăzeci și patru de pictori, douăzeci și patru de mărimi în culmea gloriei, unanim recunoscute, încărcate cu premii,

 membrii unui cerc închis de artiști, care nu aveau

să se teamă de nimic mai mult decît de un curent de aer proaspăt. Tinerii se simţeau trădaţi şi vînduţi: viitorul lor se afla în mîinile duşmanului. Îşi plecau docili urechea la noile zvonuri în legătură cu intrigile juriului şi îi atacau cu deosebită vehemenţă pe acei membri ai juriului, care, în tinereţe, trebuiseră ei înşişi să ducă o luptă dură pentru afirmarea lor, pentru ca acum tocmai ei să bareze calea unui nou tineret. Discuţiile erau pline de amărăciune, otrăvite de invidie şi ură, ca toate discuţiile celor umiliţi şi ofensaţi.

Cercul acestor tineri pictori necunoscuţi era frecventat de un scriitor la fel de tînăr şi de necunoscut. Emile Zola fusese timp de patru ani şeful publicităţii la editura Hachette, preluase de curînd postul de critic literar la ziarul *Événement* şi lucra la primul său roman. Ca şi tinerii săi prieteni pictori, năzuia şi el la un nou realism, iar de unul dintre ei, de Paul Cézanne, îl lega o prietenie intimă. Împreună cu el se entuziasmase pentru versurile lui Hugo şi Musset, pînă ce cărţile istoricului Hyppolite Taine i-au dat gîndirii sale o orientare nouă.

Aşa cum în operele sale istorice Taine explica viaţa marilor oameni prin anumiţi factori — origine, mediu şi grad de dezvoltare—, tot astfel vroia şi el să descrie cu precizie ştiinţifică, oamenii în romanele sale. Vroia să înceapă curînd uriaşa acţiune de a prezenta în zece volume destinul diverselor generaţii ale unei familii foarte ramificate: o valorificare literară şi o aplicare creatoare a teoriilor moderne despre ereditate şi mediu. Zola era literat, un om al cuvîntului: ce ştia el despre arta plastică? Ştia doar că nişte artişti tineri, de care se simţea legat, duceau o luptă disperată pentru viitorul lor şi urmau să fie înfrînţi, dacă nu pleda nimeni cauza lor. Simţea că se face o nedreptate. Şi se simţea chemat să apere cauza personalităţii libere împotriva forţei copleşitoare a societăţii. În trupul său firav sălăşluia un spirit rebel, agresiv, de o sălbăticie şi duritate de neînchipuit. Emile Zola s-a dus la redactorul său şef şi i-a cerut permisiunea să prezinte « Salonul » din anul res-

pectiv. A început însă să scrie chiar înainte ca «Salonul» să fi fost deschis. A scris atît despre «Salon», cît și despre juriul său.

Înainte de a-i da cuvîntul lui Zola, să clarificăm însă, foarte pe scurt, ce reprezenta, în fond, acel celebru «Salon». El a început să existe din anul 1667 și a desfășurat sub conducerea Academiei de Beaux Arts o activitate fructuoasă. Timp de două secole poziția sa a rămas neștirbită: a stăpînit viața artistică a Parisului — și prin aceasta a întregii Franțe — de o manieră suverană. O stampă din anul 1885 ne arată juriul la lucru: niște domni respectabili, cu favoriți, purtînd joben, apreciază un tablou, prezentat în fața lor de doi bărbați în halate de lucru. Aceștia erau criticii de artă consacrați în mod public, împotriva sentinței cărora nu exista nici un recurs. O lucrare pe care ei n-o considerau demnă de a fi expusă la Salon, era considerată «repetentă». O lucrare căreia i-au acordat însă «admiterea» lor, era considerată operă de artă. Sentința lor era considerată de societate drept criteriul valabil al valorii artistice și deținea prin aceasta o putere discreționară, care hotăra asupra carierii artistului.

«Cariera artistului», scrie Jean Cassou, «era o carieră perfect reglementată, cu treptele și consacrările ei. Tînărul care pornea pe acest drum, își făcea ucenicia la École des Beaux Arts, participa la concursurile pentru «Prix de Rome» și se întorcea de la Vila Medici, ca să picteze sau să sculpteze ceea ce i se cerea. Expunea în cadrul Salonului, primea comenzi și medalii și era primit în Institut». După cîte se vede: un cerc închis, din care nu exista scăpare, o breaslă, care nu putea să îngăduie nici o activitate personală în afara ei.

În cursul istoriei s-a ajuns doar o singură dată la o «revoltă de palat», cînd artiștii care se consacraseră și-și prezentau aici cele mai bune și mai recente opere în fața unui public ales, au considerat că sînt îngrădiți și lezați în mîndria lor de hotărîrile atotputernice ale Academiei. Li s-a acordat, deci, și lor scaun și vot în comisia de examinare.

 În mod firesc, într-o asemenea corporație, apare

tendința de a-și împărți premiile cele mai grase și aproape niciodată ea nu va putea scăpa de pericolul favoritismului. Cu toate acestea, hotărîrile juriului au fost considerate, în general, echitabile. Și nici n-au întîmpinat vreo rezistență mai substanțială atîta timp cît creația artistică s-a înfăptuit în limitele marii tradiții, a cărei competentă paznică era Academia, apreciată și onorată ca atare.

Această tradiție devenise însă cam fragilă. Între producția de tablouri tutelată și proteguită de Academie și o artă a personalităților, care nu vedeau în normele și regulile academice decît niște convenții goale, se deschidea o prăpastie din ce în ce mai adîncă. În felul acesta puterea Academiei s-a degradat, devenind o teroare pur arbitrară. Ea a încercat să-i impună artei contemporane o linie generală stabilă, pierzînd însă din ce în ce mai mult simțul calității. Normele reprezentînd binele și răul au încetat să mai fie determinante, căci «arta oficială» se despărțea tot mai categoric de arta tînără, încă neconsacrată public, dar care — tocmai pentru că era nouă și creatoare — era considerată stranie și stigmatizată drept revoluționară.

Din acest moment, anatema «Salonului» a început să lovească cu o siguranță aproape infailibilă talentele puternice, pe marii artiști ai viitorului. Încă în 1855 a fost refuzat Courbet, în 1859, pentru prima oară, Manet. Astfel a început acel proces care a exilat arta vie și deci arta ca atare, într-o țară a nimănui, surghiunindu-i pe artiști în singurătate.

«Înainte însă de a-i judeca pe artiștii admiși, mi se pare potrivit să-i judec pe judecători!» exclamă Zola chiar la începutul primului său articol. Este doar în aparență un articol, în realitate este un discurs. Zola se vede în fața unui auditoriu pe care vrea să-l cîștige prin toate mijloacele pentru cauza lui. Poziția sa este însă slabă, pentru că susține artiști tineri, încă necunoscuți marelui public, și pentru că, întru apărarea lor, trebuie să atace

o instituție publică a cărei autoritate este atît de mare, încît societatea i-a cedat oarecum formularea judecăților estetice. Cu o viclenie vecină cu demagogia, Zola își construiește un public care nu există, dar căruia îi repugnă tutelarea de către Academie și Salon, pentru că ar vrea să-și formeze o opinie proprie. În felul acesta poate să pornească la luptă direct în numele tuturor și în numele libertății și dreptății împotriva odiosului juriu. Arma lui este ironia sarcastică.

« Deoarece manifestările libere ale artei ar putea să provoace nenorociri neprevăzute și ireparabile, în fața ușii sanctuarului a fost pusă o gardă. Imaginați-vă că Salonul este un imens „ ragôut " artistic care ni se servește an de an. Fiecare pictor, fiecare sculptor își trimite bucățica sa. Dar cum noi avem un stomac delicat, s-a considerat prudent să se numească o întreagă armată de bucătari care să prepare aceste alimente de proveniențe și gusturi atît de diferite . . . Salonul nu este, deci, o expresie completă a artei franceze ci, dimpotrivă, un ragôut preparat de douăzeci și opt de bucătari ».

După aceasta, Zola îi atacă direct pe bucătarii care îndrăznesc să-i ofere publicului mură-n gură părerile lor. Căci cei care vor să interzică tinerei generații să fie tînără și să meargă pe drumul ei, sînt tocmai mărimile zilei, artiștii vechei generații: un Gérôme, un Meissonier, un Cabanel. Zola le spune pe nume la toți: îi schițează în trăsături repezi și dure, le înșiră titlurile și demnitățile, le sugerează impotența artistică și le dezvăluie reacționarismul docil, limitarea în creație și în judecată. Doar în fața unuia singur se înclină, în fața lui Daubigny, care-și înalță mereu vocea în favoarea înnoirii artistice, pentru a fi învins de fiecare dată la vot. În rest nu se dă înapoi de a povesti bîrfele și istorioarele colportate pe seama membrilor juriului la cafeneaua « Guerbois ». Dar mai tîrziu, cînd articolele sale vor apare într-un volum, va renunța el însuși la aceste invective personale și va recunoaște că în vîltoarea luptei s-a lăsat pradă exagerărilor.

După membrii juriului, atacul său se îndreaptă împotriva expoziției, deci a rezultatului erorilor săvîrșite de ei: « o îngrămădeală de mediocrități — două mii de tablouri și nici măcar trei oameni». Cum se întîmplă însă că aceste mediocrități, care se îngrămădesc în sălile de expoziție, sînt admirate an de an de oameni? Cum este cu putință să nu le sară în ochi nerozia fără caracter a acestor produse? De vină poate fi doar o falsă înțelegere a artei: « Pentru public», declară Zola, « o operă de artă, un tablou este doar un lucru suav care emoționează sufletul de o manieră dulce sau teribilă . . . O tînără fată încîntătoare, învesmîntată toată în alb, visînd sub clarul de lună, sprijinită de fusul unei coloane. Vreau să spun că mulțimea nu vede într-o pînză decît obiectul reprodus». « Dimpotrivă, pentru mine», afirmă Zola, și sîntem cu toții doar ochi și urechi, pentru a afla în ce măsură, conform opiniei sale, opera de artă depășește simpla redare a obiectului, « pentru mine o operă de artă este o *personalitate*. Eu nu cer de la artist să-mi procure reverii gingașe, nici coșmaruri înfiorătoare, eu vreau să mi se dăruiască cu trup și suflet, să se afirme ca un spirit puternic, ca o fire aspră și dură, care să ia natura în mînă și s-o înfigă în fața noastră, așa cum o vede. Într-un cuvînt, am cel mai mare dispreț pentru dibăcia măruntă . . . însă cea mai profundă admirație pentru operele individuale, pentru cele pe care le creează spontan o mînă viguroasă.»

De aici mai avem doar un singur pas pînă la celebra definiție a lui Zola: « opera de artă reprezintă un unghi al creației, văzut printr-un anume temperament». Zola nu este însă un critic de artă de meserie, așa că teoriile sale au valoare doar în măsura în care îi servesc drept puncte de sprijin în lupta sa. În această luptă, artistul este simbolul individului liber, iar publicul de artă nepriceput ține locul « masei inerte», care se pune stavilă în calea individului. « Dacă mulțimea rîde», spune Zola, « aceasta se întîmplă totdeauna dintr-un nimic. Priviți ce se întîmplă la teatru: un actor se lasă să cadă și sala întreagă e cuprinsă de

o voioşie convulsivă. Aşezaţi deci, zece oameni îndeajuns de inteligenţi în faţa unui tablou nou şi original şi aceste zece persoane împreună nu vor fi decît un copil mare . . . Se vor aduna însă nătărăii alături de ei şi deodată se va isca o gălăgie infernală, un fel de criză de nebunie stupidă a tuturor. Nu inventez nimic. Istoria artei din epoca noastră dovedeşte că un asemenea grup de nătărăi s-a postat în faţa primelor pînze ale lui Decamps, Delacroix, Courbet. Căci rîsul este contagios, şi astfel Parisul se trezeşte într-o dimineaţă cu o nouă jucărie. Publicul e fericit: a găsit un nou ciolan de ros».

Apoi critica de artă a lui Zola, folosind psihologia, se transformă în critică socială. «Originalitatea», continuă el, «e oroarea cea mare. Orice cale nouă ne provoacă teamă, presimţim abisuri necunoscute şi refuzăm să mai mergem înainte». Iată un adevăr valabil pentru toate timpurile, fenomenul va fi însă încadrat acum în epoca sa şi fundamentat istoric. «Arta academică, cea care încîntă publicul Salonului, este arta burgheziei: a unei societăţi care în viltoarea unor evenimente revoluţionare, se cramponează spasmodic de vechi. Artistul academic lucrează în spiritul acestei societăţi şi îi furnizează ceea ce ea îi comandă. În faţa invaziei ştiinţei şi industriei, artiştii s-au refugiat în vis, într-un cer al fleacurilor ieftine din foiţă de mătase. E adevărat că un bărbat gol n-are ce căuta într-un budoar. Din această pricină pictaţi paiaţele voastre groteşti.»

Însă «arta oficială», care abia mai poate fi considerată artă, fiind o producţie neinsufleţită de tablouri comandată de o burghezie conservatoare şi mulţumită de sine, se declară urmaşa unei mari tradiţii şi se pricepe foarte bine să explice, folosind minciuna, că lipsa de originalitate şi teama de nou reprezintă, de fapt, fidelitatea faţă de «idealul clasic». Pentru a-şi lovi adversarul cît mai profund şi pentru a pătrunde în inima poziţiei sale sociale încă foarte puternice, Zola trebuie deci să încerce să zdruncine credinţa într-un ideal de frumuseţe veşnic, atemporal, dedus din operele antichităţii,

înrădăcinat în gîndirea academică. « În felul acesta, bogata producție a geniului uman, aflat în continuă zămislire, este redusă să iasă din oul geniului elin. Și există oameni care vă demonstrează că artiștii Renașterii n-au fost mari decît din pricină că au fost imitatori ».

Dimpotrivă, Zola insistă asupra relativității tuturor judecăților omenești și asupra dinamicii vieții. « E o glumă bună și veche să crezi că în domeniul frumuseții artistice există un adevăr absolut. Un asemenea adevăr nu este creat pentru noi, cei care ne confecționăm în fiecare dimineață cîte un nou adevăr, pe care-l uzăm pînă seara. Ca orice alt lucru, și arta este un produs uman, o secreție umană; trupul nostru este cel care asudă frumusețea operelor noastre. Și cum trupul nostru se schimbă după climă și după moravuri, tot astfel se schimbă și secrețiile sale. Vreau să spun prin aceasta, că opera de mîine nu va putea fi cea de astăzi ».

Arta pe care o susține Zola este prin urmare arta individului liber și independent. El proclamă asta ca pe un crez. « Da, religia mea este religia manifestării libere a omului. Da, aș da o mie de opere iscusite și mediocre pentru o lucrare chiar rea, în care să cred că recunosc un accent nou și puternic ». Oricît l-ar împinge temperamentul pe încă tînărul vorbitor la gesturi retorice, el nu se încurcă pentru mult timp cu vorbăria goală, ci spune obiectiv, aproape sec, ce e important și în ce constă substanța unei arte vii, în spiritul vremii. « Înclinațiile ne duc spre știință. Fără voia noastră sîntem împinși spre studiul exact al faptelor. Toate individualitățile puternice recunosc acest adevăr. Mișcarea epocii este în mod cert realistă, ba mai de grabă chiar pozitivistă ».

Zola îi dă să înțeleagă fără ocoluri cititorului său că nu este și nici nu vrea să fie un critic de artă. « Nu-mi pasă de școala franceză. Nu cunosc nici o tradiție. Nu discut despre franjul unei draperii, despre atitudinea unui membru sau despre expresia unei fizionomii ! » Relația sa cu opera de artă este o relație cu un artist, o relație personală de

prietenie sau dușmănie. « Pe dl. Manet, nu-l cunosc personal », scrie el fidel adevărului, întrucît la începutul anului 1866 Manet încă nu frecventa cafeneaua « Guerbois », « și totuși mi se pare că sînt un vechi prieten al lui. Și asta pentru că tabloul său îmi istorisește o întreagă poveste plină de energie și adevăr. Ei, da! Iată un temperament, iată un bărbat în această gloată de eunuci. Priviți tablourile vecine și veți vedea cît de jalnice par alături de această fereastră deschisă către natură ». Iar unui pictor încă cu totul necunoscut, lui Pissarro, i se adresează cu următoarele cuvinte: « Vă mulțumesc, domnule. Trecînd în grabă prin pustiul Salonului, peisajul dumneavoastră m-a înviorat. De altfel trebuie să știți că nu-i plăceți nimănui și că tabloul dumneavoastră e considerat prea nud și prea negru. Oare de ce ați fost atît de lipsit de iscusință, încît să pictați serios, studiind natura? »

Iată un fel de a vorbi cu care cititorul ziarelor nu se întîlnea adesea. Atacul împotriva Salonului țintea de-a dreptul și împotriva lui, împotriva propriei sale lipse de judecată, împotriva apartenenței lui la o masă care accepta să i se impună un anume gust. Nu este deci de mirare că articolele lui Zola au stîrnit indignare și că a fost silit să se retragă. În ultimul său articol: *Un critic de artă își ia rămas bun* se declară bătut și învins: « Astfel procesul meu a fost judecat, iar eu am fost condamnat ». Acest om ciudat, care avea ceva dintr-un tribun al poporului și dintr-un « literat al civilizației », își ia rămas bun de la publicul său cu gestul larg al unui erou învins, care se mai înalță încă o dată după ce a fost doborît și rostește un jurămînt: « L-am apărat pe Manet așa cum voi apăra în viața mea orice individualitate liberă, cînd va fi atacată. Voi fi întotdeauna de partea celor învinși ». O promisiune solemnă pe care am putea s-o considerăm o frază bombastică, dacă Zola n-ar fi împlinit-o cu adevărat 32 de ani mai tîrziu.

În ciuda luptei sale, Zola n-a realizat prea mult.
19 Scopul său imediat, redeschiderea acelui « Salon

des Réfusés», n-a fost atins. Şi cînd tinerii artişti, care încă nu găsiseră o denumire a grupului lor, au organizat opt ani mai tîrziu pentru prima oară o expoziţie comună, criticul de la *Charivari* le-a dat — după un tablou de Monet *Impression, Soleil levant*— porecla de impresionişti, care se răspîndi cu repeziciune. Curînd au început să-l folosească toţi, afară de artiştii cărora le era adresat. Rîsetele din timpul acestei prime expoziţii de grup în saloanele fotografului Nadar n-au fost cu nimic mai prejos decît cele din « Salon des Réfusés», ci cel mult mai îndîrjite, pentru că vizitatorii trebuiau să mai şi plătească pentru a face cunoştinţă cu asemenea « neghiobii».

Doi ani mai tîrziu, un critic de artă consacrat, Albert Wolff prezintă noua expoziţie a impresioniştilor de la galeriile Durand-Ruel: « Chiar acum se deschide la Durand-Ruel o expoziţie, despre care se afirmă că e de pictură. Fără să bănuiască nimic, vizitatorul intră şi ochilor săi îngroziţi li se oferă un spectacol de groază. Cinci sau şase alienaţi mintali, printre ei şi o femeie, şi-au dat întîlnire aici pentru a-şi arăta operele.»

Prima expoziţie în care artiştii s-au numit ei înşişi impresionişti, a avut loc peste încă un an, adică în 1877, într-o casă de pe Rue le Peletier, al cărei etaj fusese închiriat de ei. « Şaptesprezece expozanţi erau reprezentaţi prin 241 tablouri», povesteşte Wilhelm Uhde. « Au fost salutaţi de rîsetele furtunoase ale publicului, care se îngrămădea în faţa picturilor, cu o imensă ilaritate, ce se transforma în indignare şi ofense doar în faţa tablourilor lui Cézanne».

De la acel « Salon des Réfusés», care le-a pricinuit impresioniştilor primul succes de ilaritate trecuseră patruzprezece ani peste Franţa, şi rîsul încă nu se potolise nicicum. Această reacţie a unui public care nu era format doar din nişte tineri neghiobi puşi pe rîs, nu se poate explica simplist. Un secol mai tîrziu, în faţa tabloului *În aer liber*, de Manet, care încă în 1865 stîrnise nu numai amuzament ci şi indignare, vizitatorii de la « Jeu de Paume» abia mai pot să înţeleagă ce anume putea

să stîrnească vîlvă la această scenă de grup, fidelă naturii. Cum între timp vizitatorii s-au obișnuit cu îndrăzneli și mai neobișnuite, tabloul face asupra lor o impresie relativ convențională, iar aceia dintre ei care sînt la curent cu istoria artei moderne, cunosc chiar și faptul că la compoziția tabloului său artistul a urmat un model clasic: o gravură după Rafael, care și el, la rîndul său, folosise o descoperire din antichitate. Acest fapt a fost descoperit de istoricii artei însă abia cincizeci de ani mai tîrziu, ceea ce nu se poate explica decît prin aceea că specialiștii s-au putut hotărî doar foarte tîrziu să privească cu atenție opera lui Manet și s-o studieze temeinic.

Ar fi trebuit însă să observe încă din anul 1863 că la Luvru se afla tabloul *Concert rustic* de Giorgione, care reprezenta un grup asemănător. În mod evident, tabloul lui Manet părea atît de surprinzător de nou, încît nimănui nu i-a trecut prin gînd că ar putea să fie prelucrarea unei teme vechi.

« Nu pot să ghicesc», scrie un critic, « ce l-a putut îndemna pe acest artist inteligent și demn să facă o compoziție atît de absurdă». Privitorii tabloului vedeau doi bărbați îmbrăcați după ultima modă în tovărășia unei femei nude. Aceasta i-a îngrozit și i-a făcut să vorbească despre necuviință. Dacă Manet i-ar fi dezbrăcat și pe bărbați și i-ar fi dat tabloului său un titlu mitologic, probabil că publicul ar fi acceptat tabloul fără rezerve, considerîndu-l una din multele reprezentări alegorice, care arătau fauni în tovărășia nimfelor.

Chiar dacă în acest caz rezistența publicului, care se crampona de obiectul tabloului, se mai poate explica într-o oarecare măsură, rămîne totuși o întrebare la care este mult mai dificil de răspuns: oare ce a putut să amuze lumea într-atît la peisajele lui Pissarro și Monet? Oamenii unui secol ulterior văd în aceste tablouri ceea ce sînt și vor să fie într-adevăr: instantanee artistice ale naturii. Tinerii pictori se săturaseră să mai copieze, au părăsit atelierele și pictau în aer liber. Alții făceau afară doar schițele, care le erau apoi de folos la
 desăvîrșirea lucrării în atelier. Indiferent cum por-

neau la lucru, aveau toţi o singură dorinţă: să exprime, în tablourile lor, «adevărul şi nimic altceva decît adevărul». Îl căutau însă în prima impresie proaspătă, în trăirea spontană a clipei trecătoare. Erau oameni ai ochiului, credeau în simţurile lor şi se bucurau de ele, se bizuiau pe ceea ce vedeau. Vroiau să fixeze în tablourile lor adierea aerului şi jocurile luminii. Cu toţii, şi în fruntea tuturor Monet, erau adoratori ai soarelui, iar lumina era subiectul propriu-zis al tablourilor lor.

De unde această pasiune? Ea nu izvora dintr-un capriciu de artist, ci era expresia foarte oportună a unei dispoziţii de viaţă care împingea oamenii în «aer liber», a foamei de soare, aşa cum o cunoaşte doar cel care trăieşte în oraşele mari, aşa cum parizienii abia începuseră pe atunci să înveţe s-o potolească. Impresioniştii pictau peisajul aşa cum îl vedeau duminica miile de oameni, lacul cu mulţimea de înnotători, rîul plin de bărci împodobite cu steguleţe, pajiştea cu fete culegînd flori. După victoria revoluţiei, deschiderea Luvru-lui şi a Tuileries-ilor pentru public a fost un act simbolic, care punea bunurile naţionale la dispoziţia poporului. Dar acum, în epoca mişcării în aer liber, a sportului popular, a serbărilor de sfîrşit de săptămînă la iarbă verde, masele populare îşi cuceream întinderile largi şi luminoase. Aristocraţii vor fi strîmbat din nas la vederea plebei gălăgioase şi vesele care a irumpt în natură, însă pictorii tineri ca Monet şi Renoir, proveniţi ei înşişi din mica burghezie, savurau această lume duminicală şi găseau în ea acea trăire a naturii, care îi inspira în creaţia lor; o abundenţă de impresii colorate, pe care ei le prindeau din zbor ca un copil fluturii.

Impresiile nu se lăsau însă prinse atît de uşor ca fluturii, căci plasele de prins impresii nu fuseseră încă inventate. Impresioniştii le-au inventat. S-a spus despre ei că fac experimente, şi au şi făcut într-adevăr, însă nu din plăcerea de a experimenta, ci din pură necesitate. Temele, pe care şi le propuneau, nu se lăsau stăpînite cu mijloacele pictu-

rale convenționale, pentru că înainte de ei nu încercase încă nici un pictor să rețină în acest chip în tablou vraja superficială, licărind și sclipind, a lumii. Din această pricină porneau ei înșiși să facă descoperiri și primeau sfaturi chiar de la știință. Noile descoperiri în domeniul fizicii, mai ales lucrările lui Chevreul cu privire la esența luminii, le-au venit în ajutor. Cu o paletă luminoasă și prin dizolvarea petei de culoare, și-au creat o tehnică nouă. Ceea ce au obținut cu ajutorul ei — și încă din primul foc, chiar din cei dintîi ani ai experimentului impresionist, — a fost uluitor. Ei au redat în tablourile lor impresii firești, cum nu mai fuseseră fixate pe pînză niciodată.

Ce era de rîs aici? Este important nu numai pentru istoria artei, ci și pentru istoria societății omenești să se lămurească cum s-a putut ca un secol mai tîrziu să fie declarate drept capodopere niște tablouri, care o sută de ani mai devreme au fost batjocorite ca produse ale unor « artiști neștiutori și aroganți, care se pricep să picteze doar lucruri diforme». Teza social-critică a lui Zola — că ar fi vorba de rezistența « masei » împotriva a tot ce este original — nu e suficientă pentru a explica acest fenomen. Deși datorită noutății lor, unele creații geniale au stîrnit uimire și indignare și în timpuri trecute, nu s-a ajuns niciodată la o asemenea explozivă răbufnire a rîsului neîntemeiat. Arta impresionistă cerea, fără îndoială, mult de la public. Privit din apropiere, tabloul părea neterminat și oferea privelîștea unui vălmășag haotic de culori. Sarcina de a-l picta pînă la capăt îi revenea privitorului: dîndu-se cîțiva pași înapoi, el le oferea petelor de culoare prilejul să se amestece în ochii săi și să se unească în tonalități de culoare. În felul acesta se solicita însă mai mult de la ei decît să arunce pur și simplu o privire. Publicul era confruntat cu o tehnică picturală care îi pretindea să-și reorînduiască deprinderile vizuale și să accepte să i se indice distanța de la care trebuie să contemple o operă de artă.

Impresioniștii au vrut să fie, în felul lor, realiști
23 și, într-adevăr, arta lor a reușit să reprezinte un

moment culminant al naturalismului. Ei au lucrat, mai ales în prima perioadă, parcă hipnotizați de impresiile transmise de natură și aruncau pe pînză spontan tot ce le vedea ochiul. În tablourile lor — ca și în realitate — lumina dizolva formele lucrurilor, le făcea să-și piardă corporalitatea și să pară desmaterializate, vrînd parcă să le fure culoarea lor proprie și să le acopere cu o bură scînteietoare de umbre și reflexe colorate. Privitorul însă, care urma să descopere în aceste tablouri o redare optic fidelă a imaginii naturii, trebuia mai întîi să fie îndrumat și educat în sensul acestui «nou fel de a vedea» al impresioniștilor. Chiar dacă se dădea înapoi și permitea petelor de culoare să se contopească în ochi, i se părea că zărește o lume ireală, diformă, nebună. Oamenii de sub copaci, așa cum îi picta Renoir, aveau reflexe verzi pe obraji și veșminte, și criticii de artă se întrebau, oare de ce și-a «acoperit domnul Renoir tablourile cu mucegai verde».

Ceea ce publicul de artă n-a reușit în fața tablourilor impresioniștilor, a fost tocmai actul *descoperirii*, premiza indispensabilă pentru a înțelege o artă care vrea să fie redarea realității. Dar cum oamenii unei perioade ulterioare descoperă fără dificultate că luminoasa lume a impresioniștilor este reproducerea exactă a unor fenomene naturale pe care ei le cunosc, trebuie să presupunem că contemporanii lui Zola nu văzuseră încă niciodată pe deplin conștienți natura, așa cum se conturează sub acțiunea luminii pe retină. În mod evident ei nu văzuseră încă niciodată peisaje fluviale, estompate de o lumină incertă, așa cum le picta Monet, încît impresioniștii le povesteau lucruri pe care nu puteau să le înțeleagă, deoarece nu le cunoșteau din trăirea vizuală proprie.

Oamenii care vizitau «Salonul», nu participau aproape deloc la exodul duminical din marele orașe și nici nu se amestecau cu bărcile cu vîsle sau caiacele lor în forfota pestriță de la debarcaderul «Grenouillère» — acolo unde Monet și Renoir au creat împreună primele tablouri impresioniste. Ei căutau bucuriile vacanței mai degrabă pe Riviera

sau pe domeniile lor, şi dacă făceau vreodată excursii sau plimbări, preferau să se mişte, domni şi doamne îmbrăcaţi după ultima modă, în peisajele lui Poussin sau Corot, pe care, cu puţină imaginaţie, le şi vedeau populate cu nimfe şi fauni. Privirea noastră este stimulată şi instruită de artă, dar totodată, este tutelată şi îngrădită de ea.

Aceasta e valabil pentru toţi oamenii, în mod deosebit însă pentru istoricii şi criticii de artă, care, deşi s-au deprins să contemple operele de artă foarte atent, percep totuşi lumea din jurul lor la fel de inexact ca şi semenii lor şi sînt încă şi mai înclinaţi să vadă natura cu ochii artiştilor pe care îi admiră. Oamenii de meserie au comparat operele impresioniştilor nu cu imaginile din natură pe care le reprezentau, ci cu acele reproduceri ale naturii pe care s-au obişnuit să le studieze. O asemenea comparaţie stupidă putea să fie însă doar în defavoarea tinerilor artişti. Alături de tablourile executate cu precizia măiestriei tradiţionale, impresiile transpuse pe pînză spontan păreau nişte mîzgăleli neîngrijite şi apăreau faţă de ele ca nişte schiţe brute pe lîngă nişte opere de artă desăvîrşite.

Însă toţi aceşti factori, care au îngreunat înţelegerea artei impresioniste, nu pot explica nici pe departe rîsetele încăpăţînate ale unei societăţi şocate, şi încă şi mai puţin să scuze comportarea îngrozitor de urîtă a publicului şi a presei, care se amuzau cu nerusinare şi fără scrupule pe socoteala unor tineri artişti — poate netalentaţi, eventual induşi în eroare. Albert Wolff, critic al lui «Figaro», renumit pentru pătrunzătoarele sale analize de artă, n-a crezut, desigur, în mod serios că expozanţii de la galeria Durand-Ruel sînt «şase bolnavi mintali», care şi-ar fi dat întîlnire aici, şi-a permis însă această glumă răutăcioasă faţă de nişte artişti, care erau singuri şi nu aveau spatele acoperit de Academie. Rugat de Manet, în anul 1875, să scrie despre tablourile impresioniste care urmau să fie scoase la licitaţie la «Hotel Drouot», criticul a consimţit să facă remarca aparent prietenoasă că aici s-ar putea ca specu

lanții de artă să poată face o afacere bună, a continuat însă în stilul său spiritual: « Impresia pe care o fac de fapt impresioniștii este aceea a unei pisici care se preumblă pe clapele unui pian sau a unei maimuțe care a reușit să pună laba pe o oală plină cu culori». Wolff se numea el însuși « cel mai spiritual bărbat din Paris»; în acest caz însă spiritul său sărăcăcios a ajuns cel mult la nivelul unei farse studențești, apelînd la instinctele grosolane ale unui public cultivat.
Zola s-a înșelat afirmînd că « masa» este aceea care opune rezistență înnoirii în artă. Rezistența venea din partea unei elite sau cel puțin din partea unui grup care-și dădea aere de elită, din partea lumii « cunoscătorilor», care emitea pretenția să reprezinte o instanță supremă în problemele « bunului gust», din partea unui public care își zicea de artă și pretindea că iubește arta. Mulți au vizitat « Le Salon des Réfusés» și expozițiile impresioniștilor, doar ca, în acel ris batjocoritor, să devină conștienți de propria lor superioritate. Ceea ce timp de două decenii a respins rîzînd arta impresionistă, a fost, de fapt, stupiditatea academică ascunsă după o trufie rîzînd prostește și aroganța filistină a unei burghezii, care pune ștampila de « nebun» pe tot ce depășește orizontul ei. Căci arta academică cu ai săi « Elini din mahon» și « Nimfe din porțelan», pe care Zola vroia s-o facă demnă de disprețuit, a fost tocmai arta ei — arta pe care și-o comanda și la care nu vroia să renunțe.

« Se pare că sînt primul care îl laudă pe Manet fără rezerve» a scris Zola cu mîndrie justificată. El a afirmat aceasta într-o perioadă cînd nici un critic de artă de meserie n-ar fi îndrăznit să exprime o asemenea laudă fără rezerve, și a făcut-o cu multă înțelegere pentru intențiile artistice ale pictorului. Șase ani mai înainte, îi mai scrisese încă prietenului său Cézanne: « Cînd văd un tablou, eu, care nu pot să deosebesc alb de negru, nu-mi pot permite să apreciez tehnica. Mă limitez să spun doar, că obiectul îmi place sau nu». De unde înțelegerea

artistică deodată? Zola a fost el însuşi artist, şi aceasta îi permitea să arunce priviri surprinzător de adînci în domeniul vecin al artelor plastice. De asemenea, a mai participat şi la nesfîrşitele dezbateri despre artă de la cafeneaua « Guerbois » şi, încă înainte de aceasta, discutase despre artă mulţi ani de-a rîndul pînă tîrziu noaptea cu Cézanne. Înţelegerea noastră este însă tot atît de strîns limitată, tot atît de influenţabilă şi subiectivă ca şi felul nostru de a privi. Zola i-a înţeles pe artişti, pentru că era înrudit cu ei. I-a înţeles însă, totuşi, doar în măsura în care era înrudit cu ei. S-a întîlnit cu ei într-un anume punct — în realism, aşa cum îl concepea el, — s-a întîlnit cu ei în drumul său, aşa cum cunoşti străini într-o călătorie, îi îndrăgeşti, pentru ca apoi să te desparţi de ei imediat. Un timp le mai scrii, şi-i pierzi, în cele din urmă, din ochi.

După anul 1866, Zola a mai redactat de cîteva ori cronici cu privire la « Salon» pentru alte ziare şi reviste. Ele demonstrează limpede că interesul său pentru impresionişti scade treptat. Artiştii care ajunseseră acum la apogeul creaţiei lor şi erau gata să răzbată, îl dezamăgeau. Iată ce scrie despre ei în anul 1880: « Rămîn cu toţii la schiţele lor nefinisate, la impresiile febrile, şi nici unul dintre ei nu pare să aibă forţa de a deveni maestrul aşteptat de noi». « Rămîn cu toţii la schiţele lor nefinisate» — aceste cuvinte trădează faptul că în anul 1866 Zola a apărat nişte tineri artişti ale căror lucrări nu le considerase decît nişte încercări talentate. Noua lor tehnică, tinzînd să surprindă spontan momentul, a confundat-o cu o schiţare, a interpretat-o în mod greşit drept o lucrare preliminară, din care abia urma să se dezvolte un stil nou, o nouă măestrie. Neînţelegerea lui era însă mult mai profundă. Fusese primul care i-a lăudat pe Manet, Monet şi Pissarro, însă pe unul singur nu l-a lăudat niciodată — pe acel geniu printre marile talente, temperamentul revoluţionar printre impresionişti, deschizătorul de drum al artei moderne, care întîmplător mai era şi cel mai bun prieten al său: pe Paul Cézanne.

Zola n-a scris niciodată vreo frază de laudă fără rezerve despre el. Despre prietenul său afirma încă în 1861: « S-ar putea ca Paul să aibe geniul unui mare pictor. Nu va avea însă niciodată geniul să devină un mare pictor». Cézanne a fost omis totdeauna din cronicele sale de artă. Cînd criticul de artă Duret s-a interesat, în 1870, de un oarecare Cézanne ale cărui opere ar fi vrut să le cunoască, Zola i-a scris: « Se află încă în epoca încercărilor dibuitoare . . . Mai aşteptaţi pînă se va fi găsit». În 1880 l-a numit « temperamental un mare pictor, care încă se mai străduie să-şi găsească propria sa scriitură». Iar în anul 1896 scria despre maestrul din Aix că abia acum descoperă publicul în el « părţile geniale ale unui mare pictor, care n-a ajuns la maturitate».

Viaţa lui Zola a fost strîns legată de viaţa lui Cézanne. Zola avea 12 ani şi Cézanne 13 cînd au devenit prieteni pe viaţă la şcoala din Aix. Mai tîrziu l-au adoptat în alianţa lor pe un al treilea, pe Baptiste Baille, care urma să devină un inginer destoinic, dar care, molipsindu-se de firea poetică a celor doi camarazi ai săi, se visa încă din tinereţe un viitor poet. Prietenia lor a cunoscut soarta frămîntată a oricărei prietenii, s-a demonstrat a fi însă constantă şi s-a continuat şi la Paris. În însemnările la romanul cu artişti *L'Oeuvre*, Zola a făcut următoarele note autobiografice: « Tinereţea mea la şcoală şi în aer liber — Baille şi Cézanne — toate aceste amintiri din şcoală, amintiri despre colegi, profesori, singurătate, noi trei prieteni. Afară de vînătoare, înot, plimbări, citit, familia prietenilor mei . . . La Paris — prieteni noi. Sosirea lui Baille şi a lui Cézanne, întîlnirile noastre de fiecare Joi. Cucerirea Parisului, plimbări . . . Muzeele . . . »

Ar fi greşit să afirmăm că prin eroul romanului său, Zola a vrut să schiţeze un portret al lui Cézanne. E însă neîndoielnic că s-a gîndit la Cézanne atunci cînd l-a conceput pe Claude Lantier. Iar cînd vroia să indice trăsăturile de caracter ale acestui Claude Lantier, pana lui scria fără voia lui pronumele prietenului său din copilărie: « Să

nu uit disperarea lui Paul . . . Credea mereu că va descoperi pictura. Descurajare totală, odată era gata să lase totul baltă . . . Ceea ce îl satisface pe G. (pe pictorul Guillemet?), pe el nu-l satisface încă; vrea să ajungă mai departe şi strică totul. Este un geniu neîmplinit, care nu va ajunge niciodată la împlinire totală.»

Încă vreo cîţiva ani înainte de apariţia romanului, Paul Alexis, primul biograf al lui Zola, aducea la cunoştinţa opiniei publice: «Ştiu că Zola vrea să trateze în Claude Lantier îngrozitoarea psihologie a unei impotenţe artistice. În jurul figurii centrale a unui om genial, a unui visător elevat, a cărui activitate creatoare este paralizată de boală, se adună alţi artişti, pictori, sculptori, muzicieni, literaţi, o ceată întreagă de tineri ambiţioşi, care vor să cucerească Parisul, unii dintre ei rataţi, alţii mai mult sau mai puţin de succes, în orice caz toţi cazuri de febră a artei, variante ale marii nevroze contemporane. În mod firesc, Zola va folosi în cartea sa pe prietenii săi şi va trebui să sublinieze trăsăturile tipice ale caracterului lor.»

Romanul a apărut în 1886 şi a fost unul din cele zece volume ale marelui roman-fluviu, care trata despre destinele familiei Rougon-Macquart. Publicul, avertizat de Alexis, a înţeles de îndată că e vorba de un roman cu cifru şi a bănuit pe bună dreptate că în figurile triste ale cărţii sale, Zola i-a creionat pe foştii săi prieteni pictori, pe impresionişti, l-a identificat însă pe eroul cărţii, pe acel pictor ratat care se spînzură în faţa uriaşului său tablou, cu Manet, considerat pe atunci încă drept conducătorul spiritual al impresioniştilor, şeful lor. La Paris nu s-a gîndit nimeni la Cézanne, pentru că la Paris nu-l cunoştea nimeni pe Cézanne.

Cititorii se puteau înşela, însă impresioniştii ştiau că era vorba de ei, ba mai mult, ştiau şi despre cine anume dintre ei era vorba. Cartea i-a dezamăgit profund. Iată ce a spus Renoir: «Ar fi putut să scrie o carte frumoasă, atît în sensul prezentării istorice a originii unei mişcări artistice, cît
29 şi ca document *humain*, dacă şi-ar fi dat osteneala

să redea decent și simplu doar ceea ce văzuse și auzise la întîlnirile noastre și în atelierele noastre.» Guillemet i-a scris lui Zola: « Crezi oare că prietenii întîlnirilor tale de joi vor sfîrși atît de rău? Da de unde! Paul al nostru, cel bun, cîștigă în greutate sub frumoasele raze ale soarelui Sudului. Din fericire, nici unul dintre noi nu se gîndește să se spînzure.» Monet i-a scris lui Zola că se teme că dușmanii impresionismului ar putea să exploateze cartea împotriva impresioniștilor. Iar Cézanne i-a mulțumit pentru trimiterea cărții într-una din cele mai formale scrisori ce s-au scris vreodată și n-a mai dat apoi nici un semn de viață. Cei doi prieteni nu s-au mai revăzut.

În anul 1896, după o lungă pauză, Zola a scris din nou despre Salon. Trecuseră exact treizeci de ani de cînd pornise campania de presă în favoarea unei activități artistice libere, de cînd îi condamnase pe criticii de artă mărginiți, de la tiradele sale plină de ură împotriva rîsului stupid al unui public lipsit de înțelegere. Pe atunci avusese 26 de ani, acuma, la 56, era un scriitor ale cărui cărți apăreau în tiraje mari, o celebritate. Nu mai vizitase Salonul, după cum nu se mai interesase nici de pictură, de multă vreme; s-a mai dus încă odată acolo acum, pentru ca să vadă lucrările noii generații. Impresionismul, pe care el îl apărase primul, părea să fi dobîndit o victorie totală. Ar fi fost firesc ca acest fapt să-l bucure. Însă l-a îngrozit. L-a lovit, după cum afirma chiar el, « drept în inimă».
« Ceea ce mă captivează de la început», a scris el, « este dominația tonurilor luminoase. Toți sînt niște Manet, Monet și Pissarro. Ceea ce mărește însă uimirea mea este fervoarea convertiților, abuzul de tonalități luminoase, făcînd ca unele opere să semene cu rufăria decolorată prin leșiere prea îndelungată. Și în acest Salon decolorat prin leșiere, parcă stropit cu var, neplăcut de fad, mi-e aproape dor de salonul negru, bituminos, de odinioară. Va fi fost prea negru, acesta este însă prea alb.»

« Ah, doamne, ce lupte am purtat pentru triumful petei de culoare! Dar puteam oare să prevăd ce înfiorător se va abuza de această pată? În Salon nu mai există decît pete.»

« Surpriza mea se transformă însă în furie, cînd văd la ce demenţă s-a ajuns, în decurs de treizeci de ani, prin teoria reflexelor. Căci sînt într-adevăr surprinzătoare aceste opere de artă, aceste femei multicolore, aceste peisaje violete sau cai portocalii, care ni se înfăţişează aici. Oh, aceste doamne, cu un obraz albastru sub clarul de lună şi cu celălalt roşu de lumina unui abajur! E oribil, oribil, oribil!»

Cum să nu fi fost oribil ceea ce i-a fost dat lui Zola să vadă în acest « Salon»? La ce te puteai însă aştepta de la un impresionism, care, încăpînd pe mîna unor imitatori iscuşiţi, a fost redus la o formulă rigidă ca procedeu pictural? Salonul era dominat acum de artişti ca Albert Besnard, care nu puteau să trezească la viaţă nouă neînsufleţita tradiţie academică, fardînd-o impresionist. A creat astfel doar un modernism plin de compromise, însă admirat pentru « îndrăzneala» sa.

Dacă intenţia lui Zola ar fi fost să se ridice categoric împotriva acestei imitări a impresionismului, n-ar fi trebuit să facă altceva decît să-i opună acea artă pe care cu treizeci de ani în urmă o apărase pentru puternica ei individualitate şi pentru spontaneitatea ei proaspătă. Iată însă că acum el declară că jinduieşte aproape la Salonul de odinioară. A pierdut oare « religia manifestării libere a omului?» Acelaşi om, care în tinereţea sa fusese duşmanul de moarte al tuturor regulilor rigide şi legilor imuabile, decretă dintr-odată: « Singură viaţa vorbeşte despre viaţă, frumuseţea şi adevărul se pot degaja doar din natura vie. Îndeosebi într-o artă atît de materială ca pictura, pariez că imortalitatea unei figuri poate fi păstrată doar dacă este desenată sau pictată omeneşte; poate să fie oricît de mult simplificată, trebuie însă să păstreze logica anatomiei şi o proporţie sănătoasă a formelor ei. Şi iată că de la o vreme sîntem martorii unei procesiuni oribile: fecioare ase-

xuate, fără sini și fără șolduri, fete care sînt aproape băieți, băieți care sînt aproape fete, măștile unor creaturi care se ridică din giulgiul mormintelor, zburînd prin spații palide și mișcîndu-se prin țări nebune cu zori cenușii sau apusuri de fum! Ah, această lume oribilă stîrnește doar scîrbă și vomă!» N-avem nici un motiv să ne îndoim de sinceritatea lui Zola; el a fost la fel de convins de cauza sa în anul 1896 ca și în anul 1866. Precum nu-l putem bănui de moliciune — de parcă și-ar fi pierdut la bătrînețe curajul de a apăra un ideal — pe omul care urma să pornească, cîțiva ani mai tîrziu, la marea luptă a vieții sale. Să-l bănuim mai degrabă că, în anul 1866, i-a înțeles greșit pe tinerii pictori în unele dintre intențiile lor artistice, și că însăși entuziasmul său pentru arta lor s-a întemeiat pe o singură și mare confuzie. Acum nu putea dori cu toată seriozitatea revenirea la acel «Salon», care înlesnise epigonismul înfumurat al unor iscusiți producători de artă, cu un realism «sănătos, robust», arta preimpresionistă a unui Courbet.

În anii în care Zola și-a pierdut interesul pentru arta contemporană și urmărea cu o indiferență abia ascunsă creația foștilor săi prieteni de la cafeneaua «Guerbois», stupiditatea criticii de specialitate cedase unei prime înțelegeri a acestei arte, fără să aibe însă drept urmare o recunoaștere a ei. Abia acum începeau să fie scrise critici care să aibe cap și coadă, pentru că știau să atace impresionismul în părțile sale slabe. Un critic pătrunzător ca Arthur Baignières a condamnat în 1876 acea artă care «îl reducea pe artist la un mecanism de telegraf». «Primul aparat al impresioniștilor», explica el, «ar fi ochiul, al doilea mîna, iar al treilea pînza pe care percepțiile recepționate se conturează ca literele unei depeșe pe banda telegrafică». Tehnica impresioniștilor era surprinsă cu agerime, însă prezentată caricatural și respinsă ca procedeu artistic. Un alt critic, necunoscut, i-a înțeles, în anul 1877, foarte bine pe impresioniști și i-a respins tocmai din această cauză: pen-

tru că ei voiau să joace în pictură același rol ca « naturaliștii » în literatură.

Pictorilor de avangardă le-a venit curînd în ajutor o avangardă a criticilor acelui timp. Încă din 1878 a apărut cartea în care, după ani de ezitări, Théodore Duret, lua, fără rezerve, apărarea tinerei arte. Doi ani mai înainte reușise deja Louis Emile Duranty să manifeste entuziasm pentru operele impresioniștilor. Acestor doi apărători li s-au alăturat și Georges Rivière, a cărui foaie *Impresionistul* a contribuit într-o măsură la fel de mare la înțelegerea tinerei arte ca și cartea lui Duret despre *Pictorii impresioniști*.

De la Rivière ne-a rămas o definiție a impresionismului care apare lucid obiectivă și pare să nu fie decît o simplă explicație a tehnicii lor. Iată definiția: « Voința de a reproduce un obiect pentru tonalitățile sale și nu pentru el în sine, îi deosebește pe impresioniști de ceilalți pictori. » Un cititor care citește această frază doar cu jumătate atenție, descoperă în ea doar perifrazarea unei arte senzualiste, care pornește de la primatul vederii și se mulțumește să redea numai reflexul coloristic al unui obiect, doar imaginea sa exterioară. Dar oare de ce s-a subliniat aici atît de net, că pe impresioniști nu-i mai interesează obiectul însuși? Trebuie oare să deducem din aceasta că le era indiferent ce pictau, un peisaj sau un portret, și că obiectului reprodus îi revenea doar o importanță secundară? Interpretate ca o apologie a lumii simțurilor, tablourile impresioniștilor erau oare înțelese fundamental greșit? Oare lumea devenise pentru ei pur și simplu prilej și pretext al actului picturii? Oare arta lor culmina într-un sublim joc cu « tonalitățile »?

Acest element de pictură pură, detașată de lumea fizică, abstractizată, care nu se epuizează prin zugrăvirea realității, era, de altfel, conținut în impresionism și urma să se cristalizeze suficient de limpede în opera tîrzie a lui Monet. Odată cu impresionismul, pictura europeană a pășit pe drumul către imaginea « autonomă », care a dus
 la arta abstractă. Începutul acestui drum n-a fost

însă marcat de distrugerea și negarea lumii simțurilor, ci tocmai de bucuria provocată de strălucirea ei frumoasă, de iubirea iluziei. Impresioniștilor încă nu le deveniseră indiferente lucrurile: o dovedește fiecare nud pictat de Renoir. Ei căutau cu foarte multă grijă obiectele pe care voiau să le picteze și nu făceau selecția exclusiv prin prisma utilității temelor pentru experimentul lor pictural. Manet a fost foarte mîndru că folosise scene din viața cotidiană ca obiect al tablourilor sale, în timp ce Degas mai picta încă momente istorice, iar Degas menționa cu plăcere faptul că descoperise primul cursele de cai ca subiect. Tendința de inovație a artei impresioniste nu-și găsea expresie doar în noul mod de a picta, ci și în conținuturile noi. Pe atunci mai era nevoie de curaj să consideri « demn de pictat» marele oraș modern și creațiile tehnicii și să le cucerești pentru pictură. Pe Caillebotte l-au inspirat construcțiile metalice ale unor poduri imense. Monet a descoperit poezia gărilor și picta gara St. Lazare cu coloșii de oțel fumegînd.

Aceeași voință de contemporaneitate se manifesta și în privința formei și a conținutului, aspectul hotărîtor rămînînd însă noul mod de a picta, noul limbaj formal al impresioniștilor. Ca orice limbă nouă, ea a fost greu « lizibilă» la început și a trebuit să pară deplasată în ochii unei societăți care se crampona de vechile idei ca de niște dogme, întrucît ea deplasa cu adevărat concepția despre lume, adică însemna transformarea tuturor reprezentărilor despre lumea exterioară corespunzător unei lumi schimbate. Fiecare tablou al impresioniștilor, indiferent că reprezenta o gară sau un peisaj fluvial, era expresia unui nou simțămînt al vieții, rezultatul unei noi viziuni a naturii, și, în acest sens, obiectul devenise într-adevăr lipsit de însemnătate. Importantă era doar forța care dădea formă, care stăpînea pictural o diversitate haotică de impresii senzoriale.

Odată cu impresioniștii, care au trăit în armonie cu lumea și epoca lor și n-au vrut să fie niciînd revoluționari, a început revoluția formelor, a început însă și marea confuzie care l-a despărțit pe Zola de prietenii săi din tinerețe. I-a văzut pre-

ocupaţi de experienţe formale şi se aştepta din partea lor la un rezultat, de parcă ar fi fost vorba de experimente ştiinţifice care ar fi trebuit să ducă la o descoperire. A aşteptat acea « réalisation », a aşteptat înfăptuirea, şi n-ar fi recunoscut niciodată că pur şi simplu o « tehnică», o înnoire formală pură reprezintă tocmai actul artistic careşi poartă valoarea în sine însuşi. Cel mai departe se afla însă, de cel mai apropiat prieten al său, care, izolat în orăşelul de provincie Aix, îşi continua neobosit experienţele, neînţeles, abia mai străduindu-se să găsească înţelegere.

Printre contemporanii lui Zola s-a aflat doar un singur pictor de care era înrudit ca fire. Courbet picta aşa cum a scris Zola. Fiecare pe tărîmul său, a urmărit acelaşi scop şi a realizat acelaşi scop: cu curajul adevărului şi cu forţa adevărului au pictat lucruri şi au spus lucruri pe care înaintea lor nici un artist n-ar fi îndrăznit să le facă subiectul unui tablou sau al unei cărţi. Ei au arătat viaţa fără falsă poezie, sub aspectele sale cotidiene, triviale, şi au servit prin aceasta adevărul. Dar n-au zdruncinat niciodată forma artei lor.

În tinereţe, Zola intenţionase să apere arta lui Courbet într-o carte, şi a renunţat doar pentru că Courbet nu mai avea nevoie de ajutorul lui. Între timp, pictorul reuşise să răzbată într-o societate îngrozită şi fascinată de tablourile lui şi de romanele lui Zola, aşa că printr-un pamflet în favoarea lui, Zola, care îl numea « Courbet al meu » sau « singurul pictor al secolului», n-ar fi reuşit decît să « vîndă castraveţi la grădinar». Ceea ce îi unea pe cei doi artişti, era un realism social-critic, social-revoluţionar. Adevărul lor a fost adevărul incomod şi neplăcut, care i se spune în faţă unei societăţi retrograde. Zola descria mizeria minerilor, Courbet picta doi pietrari, tatăl şi fiul, fiul prea tînăr pentru această muncă, tatăl prea bătrîn. Pentru a exprima asemenea adevăruri, nu e necesar un limbaj nou. Artistul simte nevoia să-i transmită publicului său un mesaj, şi orice formă de expresie cu ajutorul căreia se poate face înţeles, îi apare ca justă.

Creaţia lui Zola izvora dintr-o necesitate de comunicare, care putea creşte pînă la teama de a nu fi înţeles. El scrisese încă din tinereţe: « Oricît de frumos ar visa un suflet de artist — dacă nu poate comunica cu oamenii, sărmanul artist devine ridicol şi nefericit. » Fără îndoială că prietenii săi pictori de la cafeneaua « Guerbois » îi păreau « ridicoli şi nefericiţi », pentru că nu reuşeau să comunice cu publicul şi din această pricină îi era penibil, dacă i se amintea de ei.

Pentru Zola succesul de public era mai mult decît o satisfacere a vanităţii: era o confirmare necesară. Un cuvînt care nu reuşea să înflăcăreze, era rostit în zadar. Din această pricină şi un tablou care nu era înţeles, era pictat în zadar. În ochii săi forma nu poseda o valoare intrinsecă, pentru el expresia artistică a fost totdeauna doar un mijloc de comunicare şi influenţare a publicului. Oare ce putea să reprezinte pentru el un nou limbaj formal, dacă acesta rămînea pentru privitor un limbaj secret? Oare cum ar fi putut să interpreteze o artă care îl făcea pe artist de rîsul lumii? Cînd, mulţi ani după ruptura cu Cézanne, a ajuns să viziteze din nou oraşul Aix, a evitat să-şi vadă bătrînul prieten. Probabil că n-a reuşit să-şi calce pe inimă şi să apară ca scriitor plin de succes. în faţa « ratatului », pe care tot oraşul Aix îl considera nebun.

II. MISIONARUL RATAT

Chemat să devină apărător și promotor al impresioniștilor, negustorul de tablouri Paul Durand-Ruel a fost, în adîncul ființei sale, profund reacționar. Revoluția Franceză a considerat-o totdeauna o nenorocire, despre « epoca noastră așazis iluminată» a vorbit mereu doar cu ironie, iar lipsa de înțelegere față de tînăra artă a pus-o pe seama tendințelor egalizatoare ale democrației.
Veșnic la un pas de faliment, Durand-Ruel a dus o luptă îndîrjită pentru ca tînăra generație de artiști să se afirme, fără să fi bănuit măcar elementul revoluționar al artei lor. Orice ar fi întreprins însă pentru Manet, Monet, Renoir, Pissarro și Sisley, marea sa iubire rămîneau pictorii anului 1830, pictorii tinereții sale, maeștrii romantismului și realismului. La expoziția mondială din anul 1855, l-a impresionat în primul rînd Delacroix, iar maeștrii pe care i-a susținut încă înainte de a ști ceva despre impresioniști, s-au numit Théodore Rousseau, Courbet și Millet. În ochii săi, frumusețea operelor semnate de aceștia n-a putut fi niciodată umbrită de strălucirea artei tinere sau încă tinere: pe ei și doar pe ei i-a considerat adevărații maeștri ai modernismului.
Devenit comerciant fără voie, a promovat ca negustor o orientare artistică, pe care ar fi negat-o probabil, dacă ar fi devenit vreodată conștient de ceea ce țintea ea și unde vroia să ajungă. Și-a
 mărturisit profunda credință în Dumnezeul bise-

ricii catolice și a rămas un adept al monarhiei ereditare. Noul nu-l atrăgea, îl speria mai degrabă. Credea în valori veșnice și în idei imuabile, iar perspectiva de a fi așezat în istoria revoluției artei moderne la locul ce i se cuvenea, adică în vîrf, n-ar fi reușit, probabil, să-l încînte.

Paul Durand-Ruel s-a născut la Paris, în anul 1831. În scurta biografie rămasă de la el, își amintește cu deosebită dragoste de bunicul Ruel. Acesta fusese silit să emigreze în Italia din pricina concepțiilor sale regaliste și a revenit în Franța abia după căderea lui Robespierre — însă totuși încă prea devreme, deoarece a fost arestat după întoarcerea sa și eliberat abia în urma intervenției unui prieten foarte influent. Averea și-a pierdut-o însă, familia i-a fost ruinată — și toate acestea doar din pricina acelei « revoluții îngrozitoare» care a devenit pentru Paul Durand-Ruel rădăcina tuturor relelor. N-a trebuit oare ca însăși mama lui să deschidă o mică papetărie pe Rue Saint Jacques, pentru a-și putea ajuta familia? Niciînd n-a putut să-i ierte revoluției această înjosire.
Mama sa se căsătorise la vîrsta de treizeci de ani. Nu putea fi vorba de o căsătorie din interes, deoarece nici unul dintre parteneri nu fusese binecuvîntat cu prea multe bunuri pămîntești. Zestrea mamei consta din prăvălioara a cărei valoare fusese apreciată la 10.000 franci, la care s-au mai adăugat și economiile tatălui său, adică vreo 2000 franci. Nu există însă nici o îndoială că această căsătorie a fost încheiată din rațiune. Jean-Marie-Fortuné Durand lucrase ani de zile ca salariat al papetăriei și demonstrase atit integritatea caracterului său cît și calitățile sale negustorești. Căsătoria a fost hotărîtă « după foarte multe tratative și o matură cumpănire».
Durand n-a fost un negustor bun, ci un negustor de-a dreptul excepțional. De ce oare să nu i se poată atribui și unui negustor de talia lui acea « imaginație creatoare», care este un privilegiu al artistului? După cum ne istorisește chiar fiul său Paul, s-a lăsat influențat de cîțiva prieteni și

clienți, acceptînd sfaturile lor. Atmosfera este însă totdeauna, și pentru fiecare dintre noi, plină de șoapte și totul depinde de măsura în care urechea noastră este îndeajuns de fină pentru a le deosebi. În orice caz, Durand a mers pe drumul care l-a dus de la papetărie la comerțul cu tablouri atît de sigur de el, demonstrînd atîta îndrăzneală și atîta curaj, încît ulterior, privindu-i cariera, s-ar putea crede că s-a lăsat condus doar de instinct. Primul pas întreprins de el pare încă destul de prozaic. Pentru a lărgi baza de vînzare, a început să introducă articole noi: ustensile de pictură și desen. În felul acesta și-a lărgit sfera de clienți și de prieteni. Printre aceștia se găsea și un pictor amator, ca acel domn Marsaud, care dintr-un mic funcționar de bancă ajunsese secretar general la Banque de France, apoi un specialist în tablouri ca domnul Schroth, un amator de tablouri ca domnul Arrowsmith, care a expus în birtul său de artiști mai ales operele lui Constable, și un pictor ca domnul Brown, tatăl pictorului de cai John Lewis-Brown, devenit mai tîrziu celebru. Probabil că acest Brown a fost cel care l-a determinat pe Durand-Ruel să facă pasul următor.

În vechea familie franceză Durand-Ruel, influența anglo-saxonă urma să joace totdeauna un rol important. În Anglia se obișnuise de multă vreme ca negustorii, care furnizau pictorilor pînze, culori și ustensile, să accepte drept plată și opere de artă, pe care să le vîndă apoi în prăvăliile lor. În Franța, Durand a fost unul dintre primii care le-a urmat exemplul. Astfel el și-a cucerit nu numai un nou cerc de clienți format din iubitorii de artă, ci a intrat astfel pentru prima oară în contact cu artiști, s-a împrietenit cu ei și a participat la activitatea lor creatoare. Tabloul a pătruns adînc în viața lui Durand; tablourile atîrnau claie peste grămadă în papetărie și la etaj, în sufrageria familiei, unde artiștii și iubitorii de artă au început să-și dea curînd întîlnire.

Succesul l-a încurajat pe Durand să facă pasul următor. Din moment ce « oameni de lume» riscau
 drumul pînă în lăturalnica Rue St. Jacques, căutînd

aici ceea ce nu găseau în centrul oraşului sau în apropierea cartierelor lor de locuit, însemna că merită osteneala să te muţi mai aproape, să devii mai uşor accesibil pentru ei. Durand lăsă papetăria în grija unui salariat şi-şi deschise pe Rue des Petits Champs, colţ cu Rue de la Paix, o galerie de artă cu vad bun. Se pare că a fost primul care a conceput vînzarea de tablouri, negoţul de artă deci, aşa cum îl cunoaştem astăzi, ca pe o specialitate care să poată susţine o întreprindere comercială. Nu-i venise însă încă timpul. Văzută cu ochii noştri de astăzi, «piaţa de artă» era încă neînchipuit de mică, iar cererea foarte limitată. Publicul de artă, care în zilele noastre asigură un venit deloc modest sutelor de galerii pariziene, nu exista încă. Abia oameni ca Durand au început să-l educe şi să-l formeze.

Durand a trebuit să lupte. Fără temelia sănătoasă a unui comerţ de accesorii de pictură şi desen, galeria sa de artă n-ar fi fost viabilă. În biografia sa, Paul Durand-Ruel îşi aminteşte doar de trei negustori de tablouri, pe care tatăl său i-ar fi putut considera concurenţi. Dar chiar şi aceştia — Giroux, Susse şi Biriant — se ocupau de vînzarea tablourilor doar în subsidiar, vînzarea de curiozităţi de toate felurile, de obiecte de artă antică, de articole de lux sau de ustensile de pictură şi accesorii de desen formînd temelia solidă a comerţului lor. Mult mai convenabilă decît vînzarea de tablouri care — comparată iarăşi cu condiţiile de astăzi — obţinea preţuri ridicol de mici, era «închirierea» tablourilor, aşa cum se obişnuia pe atunci, unor iubitori de artă sau academiilor de artă, care le foloseau ca material de studiu.

Durand era un pionier şi avea tenacitatea caracteristică acestui tip de om. Probabil însă că avea în el şi ceva de jucător, de aventurier, calitate pe care i-a lăsat-o moştenire şi fiului său Paul. Pentru a reduce cheltuielile de chirie în continuă creştere, Durand închiriase încă în anul 1843, în imediata apropiere a primei sale galerii, localuri comerciale mai modeste şi cu o poziţie mai puţin favorabilă. Iată o măsură de prevedere, care a avut

repercusiuni foarte nefavorabile. În jurul anului 1846, conjunctura comercială se înrăutăţise într-atît, încît unii prieteni mai apropiaţi ai lui Durand începuseră să-şi facă griji din pricina întreprinderii lui. În acest moment, Durand a procedat ca un jucător care pune totul pe o carte. În loc să-şi reducă şi mai mult sau să renunţe cu totul la afacerile sale, a deschis o nouă galerie, de data asta într-o poziţie optimă, pe Boulevard des Italiens, acceptînd o chirie neobişnuit de mare pentru acele timpuri — 15.000 franci aur! A fost într-adevăr un salto mortale, care trebuia să ducă fie la succes, fie la prăbuşirea totală. Succesul a fost însă atît de covîrşitor, încît Durand s-a hotărît să-l scoată pe fiul său Paul, în vîrstă de cincisprezece ani, de la şcoală şi să-l introducă şi pe el în afacere.
Paul l-a ascultat, deşi nu se simţea atras de meseria de negustor. Era un om cu chemări romantice, visînd la un viitor mîndru de ofiţer sau misionar. Pentru moment însă, colaborarea sa în afacerea tatălui a fost doar de scurtă durată. Revoluţia de la 1848 — o nouă revoluţie! — a avut urmări catastrofale şi Paul s-a întors cu multă plăcere pe băncile şcolii.
Tatăl său nu s-a mai opus ambiţiilor sale militare, aşa că Paul a promovat examenul de admitere la şcoala militară de la St.. Cyr şi ar fi devenit, fără îndoială, un bun soldat, dacă, după o lungă boală intervenţia medicilor n-ar fi pus capăt de timpuriu' acestei cariere. Aruncat înapoi în lumea comerţului, a trăit acolo din plin toată combativitatea şi pofta sa de aventură, cucerind, după multe înfrîngeri, o victorie tîrzie, însă tocmai de aceea triumfală.

Absolutismul « Salonului », care i-a dus pe tinerii artişti la disperare şi a determinat şi protestul lui Zola, opera pînă şi în magazinul de papetărie al domnului Durand, iar amuzanta anecdotă a cărei acţiune s-a desfăşurat aici, demonstrează mai limpede decît orice cuvinte însemnătatea profund materială a hotărîrilor « Salonului. »
Printre pictorii ale căror opere le vindea domnul
41 Durand, se afla şi un anume Marilhat, care a călă-

torit din însărcinarea baronului german von Hügel prin Grecia și Palestina. Acest pictor îi trimitea cu regularitate lui Durand schițe de peisaje, care găseau amatori. Într-una din zile, unul din numeroșii elevi ai apropiatului Lycée Henry IV, care își cumpărau de aici caietele și creioanele, s-a arătat atît de entuziasmat de un tablou al lui Marilhat, încît l-a cumpărat pe loc. Fără să știe, el a încălcat prin aceasta un tabu, a săvîrșit o faptă de-a dreptul condamnabilă, pentru care merita să fie dojenit. E adevărat însă că tînărul nu era chiar un muritor oarecare. Era Ducele de Joinville, mijlociul dintre cei trei prinți d'Orléans, fiii «regelui burghez», și a trebuit să suporte mustrarea tatălui său, care i-a arătat cît de necuviincios a procedat: pictorul Marilhat nu era printre cei admiși de «Salon», iar operele unui artist care nu expunea în cadrul «Salonului» *nu se cumpărau.*

Durand s-a văzut aruncat «cu de-a sila» în brațele curentului progresist. Maeștrii covîrșiți de onoruri și bine plătiți nu mai aveau nevoie să-și plaseze operele printr-un magazin de papetărie. Nevoie aveau doar artiștii tineri, care-și ofereau cu plăcere cîte un tablou nevandabil pentru a obține în schimb pînze și culori. Durand era însă negustor, nu filantrop. Astfel, în anul 1845, cînd a publicat un catalog al galeriei sale — în două volume, cu 120 reproduceri — nu s-a lăsat influențat de pasiunea pentru experiențe îndrăznețe, ci a selectat cu mult spirit comercial operele acelor artiști care țineau seama de gustul publicului său.

Daubigny a executat pentru acest catalog o litografie, care ne prezintă salonul principal al galeriei. În mijloc se află o masă mare, pe care vizitatorul poate admira micile sculpturi ale lui Barye; o canapea și două fotolii invită alți oaspeți să contemple în liniște tablourile înșirate ca un mozaic pe pereți, cadru lîngă cadru, uneori chiar și un cadru peste celălalt. Între reproducerile catalogului găsim opere de Delacroix, Decamps, Diaz și Dupré, însă vom căuta în zadar opere de Corot și Théodore Rousseau. Nu se deslușește încă o anumită orientare, selecția urmărește legi strict

comerciale și ne informează care anume maeștri ai școlii romantice se vindeau cel mai ușor în acel timp.
Adăugînd la acest simț al realității, pe care se întemeia întreprinderea, și caracterul conservator al familiei Durand-Ruel, este ușor de înțeles, de ce atît tatăl, cît și, mai ales, fiul — își pierdeau timpul cu tinerii artiști, care întîmpinau din partea publicului de artă un refuz glacial, fiind pe deasupra bănuiți de a mai fi și revoluționari. Precizarea referitoare la «bunul gust» nu spune încă totul, deși am putea presupune că cei doi negustori erau într-adevăr «esteți», putînd să-și cumpere un tablou chiar și pentru simplul motiv că le plăcea. Mai important este însă că, tocmai din pricina concepției lor reacționare, ei simpatizau cu artiștii care se împotriveau dictatului Academiei.
La Muzeul Luxembourg, care ar fi trebuit să ofere o imagine a artei contemporane, dominația neoclasicismului a rămas multe decenii la rînd neștirbită. Clare în construcție, stricte în trasarea liniei, cu o cromatică reținută, tablourile tindeau spre măreția monumentală. Ele căutau o formă demnă și ingenioasă pentru conținuturile importante pe care le descopereau cu precădere în istoria eroilor și zeilor antici. Totodată au mai încercat să înnobileze, să pătrundă de spirit antic și să apoteozeze fie evenimentul contemporan, reprezentat în tablourile de bătălii, fie oamenii și natura, redați în portretele și în scenele peisagistice.
Ajunsă la putere, burghezia vroia să vadă în această artă o oglindă a timpului său. Romanticii, care nu renunțau la marile conținuturi, ci se străduiau să le învioreze prin ardoarea simțămintelor, greșeau în aceeași măsură împotriva spiritului clasicist ca și realiștii, care alegeau natura vie și scenele cotidianului ca subiecte ale artei lor. Cei mai mari admiratori ai lor se aflau în cercurile reacționare, care nu s-au putut împăca niciînd cu Revoluția din 1789, și considerau ironie și batjocură preamărirea epocii moderne, idealizarea și glorificarea ei, iar spiritului clasic, pe care arta oficială
 l-a folosit în interesul ei, nu i-au iertat niciodată

originile iacobinice. Chiar David, « omul cel mare» al acestei orientări artistice, care pictase tablouri revoluționare, fusese apoi pictorul de curte al lui Napoleon și îi întorsese Franței spatele odată cu întoarcerea Bourbonilor. Dușmănind din principiu clasicismul, ei vedeau mai limpede decît concetățenii lor că această artă încremenea în gestul gol și murea de moartea ortodoxiei doctrinare. În ochii lor, tinerii pictori care vroiau să se sustragă tutelării de către Academie, nu erau reacționari — ci dimpotrivă! Paul Durand-Ruel considera că fapta lor cea mare consta în aceea că evitau atelierele maeștrilor consacrați oficial pentru a se duce la Luvru ca să studieze operele adevăraților maeștri. El vedea în arta lor, care se lega de trecutul prerevoluționar, o « artă vie», opusă artei oficiale.

Cînd după moartea tatălui său, în 1865, a preluat conducerea galeriei, nu știa încă nimic — sau aproape nimic — despre impresioniștii a căror cauză urma s-o apere mai tîrziu ca pe o cauză proprie. Începînd din anul 1856 galeria a avut un vad comercial foarte bun — 1, Rue de la Paix — și a cunoscut o perioadă de înflorire. Numele Durand-Ruel devenise cunoscut și în cercurile artistice din străinătate. Din însărcinarea tatălui său, Paul călătorise prin toată Franța, apoi și prin Belgia, Olanda, Anglia, Germania. Talentul său receptiv l-a ajutat să devină un excepțional cunoscător al artei contemporane și i-a deschis totodată ochii și pentru operele pe atunci încă subestimate ale unui Goya, Velázquez, El Greco și ale lui Rembrandt din perioada tîrzie. Pictorii pe care a mizat se numeau Corot, Rousseau, Millet, Courbet, Dupré, Diaz și Daubigny. Acești artiști, care trebuiau să mai susțină încă o luptă dură pentru existență, nefiind recunoscuți decît de o mică elită a publicului de artă, reprezentau forțele creatoare ale acestei epoci și marii maeștri ai viitorului. Galeria Durand-Ruel se afla deci, din punct de vedere comercial, pe o linie justă și viitorul ei ar fi fost asigurat, dacă Paul Durand-Ruel ar fi fost un negustor prevăzător și calculat.

Însă numai asta n-a fost. O totală lipsă de prudență, un simț al perspectivei având drept consecință o anume miopie și neglijarea cerințelor imediate, o patimă care nu mai îngăduia nici un calcul, un spirit de aventură nutrind speranțe exagerate în locul unei previziuni reci, un curaj în adoptarea noului care-l diminua în ochii clientelei sceptice, o tendință de a brava în afaceri care-l împingea la manevre neobișnuit de îndrăznețe, ba, odată chiar și la o alianță nefericită cu un financiar dubios, o gestiune pe picior prea mare, depășindu-i condițiile: iată cum s-ar putea sugera slăbiciunile deloc mărunte ale acestui negustor. Și nimeni nu le-a condamnat cu mai multă tărie decît el însuși. De altfel, el însuși a recunoscut că soția sa l-a ferit de imprudențe prea mari și că, după moartea ei, a săvîrșit o imprudență după alta. Și a mai recunoscut și faptul că ar fi lăsat în urmă o întreprindere falimentară, dacă ar fi murit în vîrstă de șaizeci de ani. Ceea ce însă face ca negustorul Durand-Ruel să apară într-o lumină defavorabilă, reprezintă totodată gloria și măreția omului și iubitorului de artă Durand-Ruel.

Trebuie să discernem între patima sa de jucător și pasiunea pentru artă: au existat amîndouă, unindu-se adeseori în mod nefast. Mai tîrziu, ca emigrant la Londra, trăind în condiții destul de modeste, cînd cumpăra tablouri de la doi tineri pictori neconsacrați ca Monet și Pissarro și plătea cîte una dintre aceste lucrări aproape imposibil de vîndut la prețul considerabil de 300 franci, n-o făcea nici din calcul comercial și nici din patimă de jucător. Îi sprijinea pe pictorii tineri care aveau dificultăți materiale, și făcea aceasta totuși numai pentru că îl cucerea calitatea tablourilor lor. Iar mai tîrziu, cînd a văzut două tablouri de Manet în atelierul pictorului belgian Stevens, care puteau fi obținute cu 800 franci fiecare, le-a cumpărat pe dată, procedînd ca un colecționar care nu poate rezista ispitei lucrurilor frumoase. Și proceda în continuare tot ca un colecționar, cînd, entuziasmat de achizițiile sale, se grăbea să ajungă acasă și se
45 îndrăgostea abia atunci cu adevărat de tablourile

devenite proprietatea sa. Curînd însă pasiunea pentru artă se transformă în patimă de jucător. Îl rugă pe Monet să-i mijlocească cunoştinţa cu Manet, il vizită pe Manet în atelierul său şi cumpără de la artistul complet izolat tot ce a putut obţine. A plătit pe douăzeci şi trei de tablouri 35.000 franci: preţul cerut de Manet. Cîteva zile mai tîrziu se afla din nou în atelierul lui Manet pentru a cumpăra tablourile pe care acesta le strînsese de pe la prieteni, plătind de data aceasta 16.000 franci.

Totdeauna cumpăra în felul acesta: în stil mare, aproape fără acoperire. Era omul care nu stătea pe gînduri, ci cumpăra totul, plătind preţurile cele mai mari. A cumpărat colecţii întregi, printre altele şi colecţia prinţului Napoleon din Palais Royal. La licitaţia egipteanului Khalil-Bey, unul dintre marii clienţi ai galeriei sale, a răscumpărat două tablouri, plătind 46.000 franci pentru un Delacroix, pe care îl vînduse cu 27.000 franci şi 27.000 franci pentru un Rousseau, pe care îl vînduse cu 14.000 franci. Şi încă s-a putut considera fericit, reuşind să vîndă cele două tablouri cu un cîştig redus, adică pentru 80.000 franci. Desigur, a fost o confirmare a priceperii sale de cunoscător, însă nu şi un succes comercial, întrucît aceste două tablouri urmau să obţină preţuri record încă în anul 1912: 205.000 franci unul şi 270.000 franci celălalt.

Comerţul cu tablouri greu de vîndut sau aproape imposibil de vîndut poate transforma un cunoscător de artă de talia lui Durand-Ruel într-un om bogat — dacă e un om bogat, adică dacă dispune de mijloacele necesare pentru a stoca tablouri şi a aştepta succesul artiştilor săi. În asemenea condiţii principiul de la care a pornit Durand-Ruel este nu numai onorabil, ci şi înţelept din punct de vedere comercial. Durand a formulat acest principiu în felul următor: « Pentru ca să mentii preţuri mari, nu trebuie niciodată să te grăbeşti să vinzi, ci, dimpotrivă, să fii totdeauna dispus ca la licitaţiile publice să plăteşti operele artiştilor care te interesează». Şi a mai adăugat: « E totuşi

adevărat că eu n-am avut capital suficient pentru a-mi putea asuma o asemenea sarcină».
Cu toate acestea şi-a asumat-o! Pasiunea pentru artă şi patima de jucător s-au aliat cu cavalerismul, cu combativitatea care depăşea limitele negustoriei. Amatorul de artă începe să acţioneze în dauna negustorului de tablouri iar, de îndată ce îşi stabileşte altruismul ca principiu moral, în afacerile sale se strecoară un element anticomercial. « Un adevărat negustor de tablouri», scrie Durand-Ruel, « trebuie să fie în acelaşi timp şi un amator plin de înţelegere, gata oricînd să-şi jertfească interesele cotidiene în favoarea convingerilor artistice, preferînd lupta împotriva speculanţilor decît să se facă părtaş la maşinaţiile lor». Iar în biografia sa declara: « Pasiunea pentru operele frumoase ale marilor noştri pictori mă făcea să uit cu totul că mai sînt şi negustor . . . »
În aventuri comerciale, a căror valoare ar fi considerat-o îndoielnică chiar şi în caz de reuşită, s-a lansat pentru întîia oară în anul 1866, cînd a golit dintr-o lovitură atelierul lui Théodore Rousseau, cumpărînd 70 de tablouri pentru 130.000 franci. Şi nici măcar n-a făcut o afacere proastă. Expunîndu-se astfel reproşurilor bancherului său, Durand-Ruel a invocat în apărarea sa, că expoziţia tablourilor a constituit un mare succes, iar mai tîrziu, amintea, nu fără oarecare mîndrie, că în 1894 a răscumpărat el însuşi de la unul din clienţii săi, unul din cele 70 de tablouri pentru 200.000 franci. Caracterul îngrijorător al acţiunilor sale, deşi de data aceasta nu s-a vădit imediat, consta în supralicitarea financiară şi în tendinţa de trustificare.
Însuşirea întregii producţii a unui artist nu se mai poate explica prin pura pasiune pentru artă, deoarece trădează o anume voinţă de putere. Negustorul de tablouri îl are astfel pe artist în mînă: îl poate face mare şi îl poate frînge. Pentru a-i asigura succesul, trebuie să fie suficient de puternic ca să-l apere decenii la rînd împotriva unui public de artă încă şovăitor şi împotriva unui
 front dușmănos de negustori de tablouri, format

în mod firesc împotriva lui. Dacă nu reușește, dacă se vede obligat să se debaraseze de lucrările pictorului la prețuri ieftine, îi dăunează numelui artistului, pe care a vrut să-l lanseze, și-l trage după sine în cădere.
Comerțul de tablouri depinde de fluctuațiile gustului, care nu pot fi antecalculate, și reacționează deosebit de sensibil la cele mai mărunte tulburări ale vieții economice. Din această pricină, fără însemnate rezerve materiale, se află într-un pericol continuu. Comerțul de tablouri ridicat la Durand-Ruel pe întreprinderea tatălui său, reprezenta însă o noutate comercială care nu se putea întemeia pe nici o experiență anterioară. Pe vremea cînd tatăl a îndrăznit marele pas de a deschide o galerie de artă în oraș, concurența era încă neînsemnată. Abia după 1848 au început să fie deschise noi galerii de artă ca Francis Petit, Beugniet, Détremont, Thomas, Cachardy, Febvre, Weyl, Goupil și altele. Aceste galerii își justificau existența prin aceea că interesul pentru artă începea să se trezească, dar se bazau deocamdată doar pe un cerc foarte restrins de iubitori de artă.
Noua mare burghezie, care, în Franța, a luat locul nobilimii zdrobite și sărăcite, deschidea comerțului de tablouri perspective foarte favorabile, simțindu-se chemată să-și însușească și privilegiul nobiliar de cultivare a artei. Domnii epocii industriale preluau automat și rolul rezervat în trecut cercurilor dominante ale sistemului feudal. Deveniți stăpînii artei, ei vedeau în aceasta, dincolo de orice considerații utilitariste, triumful definitiv asupra castelor privilegiate de pînă atunci, confirmarea ascensiunii lor la putere și prestigiu.
Mizeria materială a tinerilor artiști, lupta aproape fără perspectivă dusă timp de decenii de negustori de tablouri ca Durand-Ruel, se explică mai ales prin aceea că noile cercuri de amatori de artă, abia formate, nu erau încă mature să recepteze arta contemporană. Oricît de mult ar fi cultivat artele, oricît de mult ar fi vrut să-și dovedească bunul gust, pentru ei arta rămînea un domeniu încă straniu, pe care se mișcau nesiguri.

Gustul lor nu fusese format de-a lungul generațiilor, simțul lor pentru frumos nu se dezvoltase încă din copilărie și tinerețe în condițiile de stil ale unui mediu ales, iubitor de artă. Ei nu cunoșteau încă bucuria de a face descoperiri proprii. Crescuți în luptă, le lipsea capacitatea unui mod de contemplare dezinteresat, dăruit în tăcere frumuseții, care constituie adevărata satisfacție artistică și îl face accesibil noilor valori pe omul receptiv. Rîvnind să-și dovedească bunul gust, îi îngrozea de moarte gustul prost și se agățau cu teamă de valorile care li se păreau în afara oricăror îndoieli. Cumpărau doar operele bătrînilor maeștri, iar dacă se apropiau cumva de arta contemporană, n-aveau încredere decît în marii zilei, în cei care posedau o « diplomă » a Academiei.

Să studiem un asemenea colecționar, care aparține unei epoci ceva mai tîrzii, dar care este totuși foarte tipic pentru un public de artă format din « parveniți » care au răzbătut din nimic. Din vînzător ambulant și salariat, Ernest Cognacq a ajuns unul dintre cei mai bogați oameni ai Parisului, stăpînul absolut al marelui magazin « Samaritaine ». Colecția de artă începută de el și continuată de nepotul său era dintre cele mai mari din lume. Ignoranța sa pe tărîmul artei era proverbială. La cumpărarea operelor de artă se lăsa sfătuit, iar tablourile impresioniștilor a ajuns să le cumpere doar pentru că se spunea despre ei că sînt maeștrii prezentului și că lor le aparține viitorul. Incertitudinea sa nu l-ar fi lăsat să critice vreo operă de artă, silindu-l să trăiască într-o continuă teamă că ar putea deveni victima unor speculanți și s-ar face de rîs, ajungînd cîndva posesorul unor tablouri lipsite de valoare. I se povestise că impresioniștii pictau umbrele în albastru și violet, pentru că erau într-adevăr albastre și violete. Cînd făcea excursii duminicale la țară cu nepotul său, îi șoptea speriat: « Se înșală ! Oare această umbră este albastră? Sau aceasta violetă?» Și-a redobîndit liniștea sufletească abia după ce a vîndut tablourile impresioniștilor și s-a dedicat artei secolului al XVIII-lea.

 Acestui public șovăielnic, neîncrezător față de tot

ce era nou, Durand-Ruel vroia să-i facă curaj prin exemplul său, prin încrederea în arta contemporană, prin prețurile mari pe care le plătea la licitațiile publice. În tinerețe visase să devină misionar și, ca misionar al artei contemporane, manifesta un prozelitism care n-a rămas fără rezultat. Magazinul său a început să prospere, prețurile au crescut, numele artiștilor, pe care îi susținea, s-au impus.

S-a înșelat totuși, crezînd că poate să aibe încredere în această dezvoltare favorabilă. Într-adevăr, marele avînt de pe piața artei a apărut într-o zi — însă abia douăzeci-treizeci de ani mai tîrziu decît s-a așteptat el. Exaltarea sa l-a făcut să comită și greșeli care urmau să se răzbune grav în viitor. Căutînd bani care să-i înlesnească achiziții și mai mari, a acceptat să facă afaceri cu un financiar « levantin» Edwards, care erau să-i frîngă gîtul. A publicat o revistă de artă proprie, care și-a încetat curînd apariția. Pentru numărul crescînd al tablourilor care intrau în posesia sa, pentru marile expoziții pe care vroia să le organizeze, a căutat localuri mai mari și le-a găsit în Rue Laffitte, o nouă eroare de calcul de care urma să se căiască cumplit — « în douăzeci și cinci de ani de suferințe înfiorătoare», după cum scria el însuși.

Acesta a fost omul chemat să vină în sprijinul impresioniștilor lăsați cu totul în seama lor. Mai tîrziu ei au declarat că a fost salvarea lor. Pentru el însă această « campanie» a însemnat o suită de eșecuri comerciale și de decepții omenești, și cu toate că a întemeiat gloria și măreția casei sale, a numit-o mai tîrziu: un chin neîntrerupt.

Chiar dacă instinctul pentru adevăratele valori artistice l-a condus pe negustorul Durand-Ruel la succesul comercial, făcîndu-l să creadă că acest succes, care se afla încă foarte departe, este iminent, drumul său s-a desfășurat totuși paralel cu cel al artiștilor care se îndreptau tot instinctiv spre succesul lor și sufereau aceleași decepții. Cînd cineva care, ca și ei, trăiește în deplină concordanță cu lumea și timpul și este stimulat să creeze

de un prisos de energie vitală tinerească, nu poate să pună la îndoială victoria sa. Şi nici n-au pus-o vreodată. Cînd au apărut în faţa publicului cu primele lor lucrări, n-a rîs încă nimeni, iar în presă s-au auzit chiar unele voci foarte prietenoase. «Salonul» n-a respins încă primele tablouri ale lui Monet şi, dacă ar fi să-l credem pe Bazille, au avut acolo un «succes nebun». Impresioniştii şi-au datorat însă în parte lor înşişi creşterea rezistenţei împotriva lor. Au devenit nu numai vizibil mai îndrăzneţi, dar au accentuat noul mod de a vedea prin noua tehnică de a picta şi se considerau astfel «inovatori». Hotăritor a fost faptul că s-au unit şi că au format un grup, că au organizat împreună expoziţii, că, deci, din dorinţa de a-l convinge, au apărut direct, ocolind «Salonul», în faţa publicului, acceptînd riscul de a se expune rîsului lui. Aceşti tineri nu erau nişte poeţi anacronici. Ei visau, ca şi Cézanne, să «cucerească Parisul» şi odată cu el, lumea.

Monet, care, desigur, n-a fost cel mai mare pictor al acestui grup, însă totuşi iniţiatorul şi reprezentantul lui tipic, a dus mulţi ani o existenţă mizeră. A trăit o vreme pe buzunarul lui Renoir; am avea de la el astăzi mult mai multe tablouri din această perioadă, dacă ar fi avut mai mulţi bani pentru pînză şi culori. Mizeria materială l-a putut determina să se gîndească la sinucidere, dar n-a reuşit niciînd să întunece strălucirea sărbătorească a bucuriei de viaţă pe care o exprimau tablourile sale, nici să-l abată din drumul său sau să-i zdruncine credinţa în propria sa valoare.

Voinţa sa de succes era atît de puternică, pentru a nu spune: atît de robustă, încît a fost gata să accepte ironiile presei, rîsetele publicului, scandalul public. Iată ce-i scria lui Durand-Ruel: «Cînd ziarele ne criticau şi, adeseori, ne înjurau, ne spuneam că tocmai asta dovedeşte valoarea noastră, căci altfel nu s-ar ocupa nimeni de noi. Ce să mai zicem însă de această linişte? Să nu credeţi cumva că-mi citesc cu plăcere numele în ziare! Sînt mai presus de aşa ceva şi nu-mi pasă de opinia
51 publică şi de aşa zişii critici de artă, dintre care

unul e mai prost decît celălalt. Nu, din punct de vedere artistic, asta n-are nici o importanță. Îmi cunosc valoarea și sînt față de mine însumi mai sever decît oricare altul. Dar trebuie să privim lucrurile dintr-un punct de vedere comercial. Ar trebui ca (înaintea expoziției) să-ți asiguri sprijinul presei, întrucît chiar și cei mai inteligenți amatori de artă sînt mai mult sau mai puțin receptivi la vocea presei.»

Din cînd în cînd, Monet îi uimea și-i necăjea pe cei mai buni prieteni ai săi prin reușita cu care își făcea reclamă, dovedind mai tîrziu, după ce cunoscuse succesul, în scrisorile către Durand-Ruel, o duritate comercială pentru care putea să-l invidieze însuși negustorul. N-a ezitat să încheie afaceri cu cel mai mare concurent al lui Durand-Ruel, cu Petit, care îi oferea condiții mai bune, și nici să părăsească grupul, la a cărui constituire participase, de îndată ce s-a simțit destul de puternic ca să stea pe propriile lui picioare. Toți impresioniștii au crezut în succesul lor și au muncit ca să-l realizeze. Au așteptat ziua în care tablourile lor să găsească cumpărătorii dispuși să plătească prețuri mari. Probabil însă că nu și-au pus niciodată întrebarea, cine vor putea fi acești cumpărători. Desigur nu cei cărora încă le mai plăceau reproducerile alegorice din antichitate, tablourile de gen sau scenele de budoar! Cine le considera pe acestea drept artă, era pierdut pentru tablourile impresioniștilor. Aceștia pictau peisaje fluviale, lanuri de grîu, pajiști, «lucruri firești», care în ochii lor erau frumoase, în ochii publicului însă ordinare și ar fi căpătat o atracție poetică doar în măsura în care ar fi fost însuflețite de zeii fluviilor, de nimfe, iele sau gingașe păstorițe.

Iar Renoir? Renoir a pictat puzderie de femei la scăldat și poate că nici nu există vreun alt pictor care să fi dăruit frumuseții femeii atîta ardoare erotică. El a mai fost și marele portretist al impresioniștilor și din această pricină găsea cine să-i comande lucrări sau protectori. Editorul George Charpentier, de pildă, i-a cerut să-i portretizeze

întreaga familie și a jucat în viața lui rolul de Mecena. Renoir a știut însă de ce își exprima atît de des în scrisorile sale regretul că este un « portretist înnăscut». În timp ce unui pictor i se acorda anumită libertate în tratarea peisajelor, chiar și cea mai mică abatere de la idealul de frumusețe consacrat în redarea unei figuri umane stîrnea nedumerire și nemulțumire. Simțămîntul rușinii, mut în fața priveliștii obișnuite a nimfelor făcînd baie, se manifesta din nou în fața fetelor de la țară sau a modistelor dezbrăcate.

Istoricește vorbind, este cert că impresioniștii au găsit expresia plastică cea mai potrivită epocii lor, democratizînd gustul pentru artă și canalizîndu-l pe căi firești. Pe atunci însă aceste lucruri trebuiau văzute altfel și au fost văzute altfel. Orientarea către « lucruri firești » implica în același timp și renunțarea la cele înălțătoare, excepționale, adică nu tocmai cotidiene, ale unei culturi rafinate. În tablourile artiștilor care surprindeau strălucirea soarelui, se putea citi un anume dispreț pentru acea cu totul altă strălucire a rafinamentului artistic, a eleganței curtenești, a gestului frumos. Preamărirea unui ideal de cultură moștenit din antichitate, a unei atitudini de viață cavalerești cu obîrșia în epoca feudală a Franței, a unei concepții aristocratice, care se manifesta prin păstrarea măsurii și strictețea formei — totul a dispărut odată cu impresioniștii. A mai atins o ultimă culme în opera încă neinfluențată de impresionism a lui Manet, în exigența tonurilor cenușii, pe care mai tîrziu le-a alungat de pe paleta sa și s-a stins apoi în divinizarea luminii, în beția de culori a unei tinere generații de pictori.

Unul dintre cei mai buni cunoscători ai impresionismului, Lionello Venturi, conturează foarte limpede dedesubturile sociale ale acestor evenimente. « Impresioniștii », scrie el, « veneau din popor sau dintr-o burghezie încă foarte apropiată poporului. Amatorii de artă proveneau dimpotrivă din nobilime sau din marea burghezie. În pictura impresioniștilor ei intuiau un pericol social. Grațiile lui
 Renoir nu puteau fi întîlnite pe bulevarde, ci mai

degrabă prin periferii, țărăncile lui Pissarro erau mai rustice decît cele ale lui Millet, forța revoluționară a lui Monet se înălța ca un fum din locomotivele sale, spiritul lui Cézanne era anarhist ca cel al lui Zola. Toate acestea însemnau pentru pictură „sfîrșitul notabilităților", părăsirea stilului de viață monden, obîrșia unei noi demnități atribuită maselor populare...»

Dar oare Manet și Degas nu făceau și ei parte dintre impresioniști? Ei proveneau din marea burghezie și nu negau niciodată față de ceilalți membri ai grupului lor nici înclinațiile lor aristocratice, nici cultura lor superioară. Monet și Renoir, proveniți din cercuri mic-burgheze, priveau în sus la ei, recunoscîndu-le tacit superioritatea intelectuală: întrucît părăsiseră școala încă de timpuriu, erau conștienți de golurile din cultura lor și nu posedau nici talent nici înclinație către teoretizări. Se mulțumeau cu inteligența lor ageră și se bizuiau, în rest, pe instinctul lor artistic. Mai erau și prea profund pătrunși de drepturile și valoarea individului, pentru ca să considere originea lor măruntă drept o lipsă sau chiar o rușine. Exceptîndu-l pe tînărul Bazille, care poseda o noblețe firească, își manifestau repulsia față de orice etichetă mondenă. Cézanne mergea chiar pînă acolo că brava intenționat prin manierele sale urîte, se îmbrăca neglijent și păstra fidel accentul său sudic, pentru ca nu cumva să cadă într-un limbaj uzual elevat. Revolta împotriva regulilor academice părea să nu-i mai ajungă: el — fiul unui fabricant de pălării îmbogățit, care își încheiase studiile școlare și studiase dreptul — vroia parcă să-și exprime spiritul răzvrătit chiar și prin ținuta sa exterioară. Astfel, după ce, din toată inima, le strîngea mîna prietenilor săi din cafeneaua «Guerbois», se oprea în fața aristocraticului Manet și îi spunea: «Dumneavoastră mai bine nu vă dau mîna, pentru că n-am mai spălat-o de o săptămînă».

Spiritul aristocratic al lui Manet și rebelismul lui Cézanne aici se ciocneau cu duritate. Între aceste două extreme, ca și în calea de mijloc moderată, grosul pictorilor impresioniști, condus de Monet

și Renoir, părea să adopte poziția modestă a unui conformism bucuros de viață și favorabil epocii. Și totuși tocmai aceștia, impresioniștii adevărați, erau aceia de la care pornea inițiativa și forța de șoc: forța care a format grupul și școala și i-a zmuls cu ea pe intelectualul Manet și, în ciuda împotrivirii interioare, pe rebelul Cézanne.

Spiritul aristocratic al lui Manet și rebelismul lui Cézanne: amîndouă trebuiau să surprindă publicul, iar societatea burgheză putea să intuiască un anume pericol din partea lor. Însă înăuntrul grupului impresionist victoria a fost cucerită de o artă care se afla în bună înțelegere cu realitatea vieții din acea epocă, de o artă burgheză, consacrată și apreciată mai tîrziu ca atare de o societate burgheză.

Impresioniștii n-au trăit într-o singurătate autoaleasă și nici nu s-au izolat dintr-o necesitate lăuntrică de societatea umană, ci aceasta le-a impus însingurarea. Ei se inspirau din lumea care îi înconjura, și îi redădeau acesteia o imagine, înălțată artistic, a realității. Ei creau în spiritul noii burghezii și erau reprezentanții ei: tineri foarte conștienți de ei, individualități puternice care, ca artiști liberi, tindeau să se elibereze de convenienețele sociale și refuzau categoric să devină pictorii de curte ai noii mari burghezii. Aceasta a fost de altfel și crima pe care aveau s-o ispășească îndelung: spre deosebire de pictorii academici, ei nu furnizau societății ceea ce ea își comanda, nu-i făceau concesii și nici nu așteptau ca ea să le stabilească sarcini. Impresioniștii își împărțeau singuri însărcinările, pictau ceea ce le plăcea și așa cum le plăcea și creau astfel o artă care, după părerea lor, trebuia să-i facă bucurie oricărei priviri nepărtinitoare, fiecărui simțămînt firesc al frumosului.

Privirile oamenilor sînt însă doar rareori nepărtinitoare, iar simțul frumosului la noi este produsul deprinderilor și educației începute încă din copilărie. Iată de ce n-au putut să se impună aprecierii publicului prin expoziții de grup, scandaluri publice și pamflete. Impresioniștii trebuiau să aștepte un
55 public nou, care să fi devenit receptiv la frumosul

din operele lor. Așteptau acest public la fel ca și negustorul lor: Durand-Ruel. Artiștii și negustorul de tablouri și-au dat pentru prima oară mina, legindu-se intr-un pact al cărui scop era să indrumeze generația corespunzătoare de amatori de artă către noua generație de pictori.
După cum spune Daniel Henry Kahnweiler, marii artiști sint aceia care ii fac pe marii negustori de tablouri. Abia acești artiști care alergau inaintea timpului lor și erau din această pricină repudiați de gustul epocii, au făcut, independent de orice criteriu de calitate, posibilă și necesară meseria de negustor de tablouri de avangardă. De indată ce artistul nu se mai află in slujba unei clase dominante și nu mai caută și nici nu găsește Meceni in rindurile ei, are nevoie de un mijlocitor intre producția sa și societate.

În 1870, cind, sub presiunea armatelor prusace, trupele franceze se retrăgeau spre Paris, Durand-Ruel și-a trimis tablourile la Londra și a pornit și el pe urmele lor. În timp ce al doilea imperiu incepuse să se clatine și s-a prăbușit, Londra a devenit, alături de Bruxelles, refugiul artei frumoase. Se pare că Durand-Ruel a intilnit un pictor lucrind pe malul Tamisei și a recunoscut in el pe vechiul său prieten Daubigny. În orice caz, Daubigny a fost acela care i-a povestit că Monet se află la Londra. În autobiografia sa, Durand-Ruel crede a-și aminti că ulterior Monet l-ar fi vizitat in galeria sa și i-ar fi făcut cunoștință cu Pissarro. În realitate lucrurile s-au petrecut altfel: Pissarro se adresase incă mai inainte lui Durand-Ruel, iar negustorul i-a putut comunica că prietenul său Monet se află la Londra. Important este doar faptul că el a cumpărat tablouri de la cei doi tineri pictori. Aceștia erau total necunoscuți la Londra și prețurile corespundeau acestui fapt. Negustorul ii plătea lui Monet 300 franci pentru un tablou, iar lui Pissarro 200 franci, și aceasta reprezenta mult, deoarece tinerii pictori trebuiau să fie uneori bucuroși dacă reușeau să obțină 50 sau 100 de franci pe un tablou. Durand-Ruel «strecură» aceste tablouri printre operele

unor artiști de renume, reușind astfel să vindă, după mult efort, cîteva dintre ele.

Venturi, care ne-a deschis accesul la « Arhiva impresioniștilor», afirmă pe bună dreptate, că dacă cineva vrea să afle ceva despre Rafael, trebuie să caute la Vatican, în timp ce lucruri interesante despre impresioniști se vor găsi în arhivele negustorului de tablouri Durand-Ruel. În corespondența dintre negustorul de tablouri și pictori ca Monet, Pissarro și Renoir, păstrată pînă în zilele noastre, scrisoarea datată cu 21 ianuarie 1871 este cronologic prima și poartă semnătura lui Durand-Ruel, fiind adresată lui Pissarro. Sub antetul « Society of French Artists, 168, New Bondstreet, London» scrie: « Mon cher Monsieur, mi-ați adus un tablou incîntător, și-mi pare rău că nu am fost în galerie pentru a vă putea exprima sincera mea admirație. Spuneți-mi, vă rog, prețul pe care îl vreți pe el și mai trimiteți-mi și alte tablouri, de îndată ce veți considera potrivit. Aici trebuie să vînd multe dintre operele dumneavoastră. Amicul dumneavoastră Monet m-a rugat să-i transmit adresa dumneavoastră. N-a știut că vă aflați în Anglia . . . » Următoarea scrisoare a lui Durand-Ruel către Pissarro, care ni s-a păstrat, a fost scrisă aproape 12 ani mai tîrziu și oglindește o situație cu totul schimbată: « Mon cher monsieur Pissarro, spre marele meu regret, pentru moment nu vă pot da banii pe care-i vreți de la mine, însă nu mai intră nimic și mă zbat ca peștele pe uscat. Nădăjduiesc tot timpul că voi căpăta ceva bani, și vă voi plăti atunci de îndată. Vă sfătuiesc să faceți mici guașe pe tafta și evantaie, care se vînd ușor și au avut mare succes».

A treia scrisoare a lui Durand-Ruel către Pissarro, care ni s-a păstrat, este datată din 9 iulie 1885 și sună așa: « . . .M-am săturat pînă în gît de toată afacerea asta. Doar neplăceri, iată tot ce-mi aduce. Dacă aș putea, aș lăsa totul baltă și m-aș duce pe pustii . . . ».

Se pare că relația comercială cu impresioniștii nu i-a adus tocmai noroc negustorului. Fapt este că ei au jucat la început un rol subordonat în comerțul

de artă al lui Durand-Ruel. După ce negustorul s-a întors la Paris și s-a mutat din nou în încăperile sale din Rue Laffitte, perspectivele păreau deosebit de favorabile. Prin expozițiile pe care le organizase la Londra și Bruxelles, prestigiul său crescuse enorm. Moartea soției sale a însemnat pentru el o pierdere teribilă, reducînd la tăcere vocea care-l chema la prudență și-l apărase atîta vreme de cele mai grele primejdii ale temperamentului său pătimaș. Se pare chiar că disperarea l-a făcut să se arunce cu totul în aventuri afaceriste.
Acapara tot ce i se oferea: a preluat colecția particulară Sensier pentru 267.000 franci, l-a făcut pe Millet să lucreze doar pentru el, a cumpărat în stînga și în dreapta de la Corot, Daubigny, Courbet și Diaz, ca și de la alți pictori ale căror nume au fost uitate pînă astăzi. În anii aceștia a golit atelierul lui Manet. Față de asemenea achiziții, în care se tratau sume imense, afacerea cu tablourile cumpărate de la Monet, Pissarro, Renoir, Sisley și Degas era, din pricina prețurilor încă foarte reduse, de mică însemnătate. Amatorii de aceste tablouri se puteau număra aproape pe degetele unei singure mîini, însă existau totuși: nu numai un colecționar genial ca Chocquet, căruia îi lipseau însă mijloacele pentru a fi un bun client pentru un negustor de artă, ci și colecționari ca bancherul Hoschedé, contele Doria, hotelierul Murer și cîntărețul Faure.
Marile săli de expoziție din Rue Laffitte erau insuficiente pentru a adăposti uriașa rezervă de tablouri, acumulată de Durand-Ruel pînă în anul 1874. Dezvoltarea gustului artistic părea să-i dea dreptate, cînd, pe neașteptate, s-a produs o răsturnare, o « reacție a gustului », pe care nimeni nu putuse s-o prevadă nici el, nici altcineva.

În acel timp întreaga societate burgheză era cuprinsă de o orientare reacționară în viața de stat. De parcă înfiorătoarele evenimente ale războiului din 1870/71, ale Comunei și ale incendierii Parisului ar fi provocat niște răni care începeau să doară abia acum. Zdrobirea sîngeroasă a răscoalei

ii crease burgheziei o conștiință încărcată: nu vroia să i se mai vorbească despre aceasta și se manifesta cu dușmănie împotriva a tot ce putea să i-o amintească. Proscrierea oricărei arte contemporane viabile a atins punctul culminant în anul 1878, cînd juriul care trebuia să hotărască asupra operelor care urmau să fie prezentate în cadrul expoziției mondiale, i-a respins nu numai pe Manet și pe impresioniști, ci și pe Delacroix, Rousseau și Millet! Pentru impresioniști a început o perioadă grea, în care nu se mai puteau aștepta la nici un ajutor din partea lui Durand-Ruel, perioada lor «eroică», în care, angajați într-o luptă epuizantă pentru existență și pentru favorurile publicului, și-au creat capodoperele. Mizeria comercială a negustorului de tablouri nu este însă încununată de nici o aureolă eroică: Durand-Ruel își depășește posibilitățile, așa că în această perioadă a fost silit să vîndă în pierdere pentru a se putea menține pe linia de plutire. Probabil însă că pentru un om ca Durand-Ruel era mult mai dureros să n-aibă posibilitatea de a cumpăra, și din această pricină nu mai putea în nici un chip să-și mai apere artiștii. Dar chiar dacă ar fi dispus de mijloacele necesare, ar fi fost neînțelept și de valoare foarte îndoielnică pentru artiști, dacă s-ar fi arătat fățiș drept cumpărător al operelor lor. Deoarece în afara dificultăților economice, comerțul său mai trecea și printr-o criză de încredere.

Mijlocitor între artist și public, Durand-Ruel trebuia să se bucure de încrederea ambelor părți. Criza de încredere intervenise după scandalul stîrnit de expoziția cu tablourile achiziționate de la Manet și Puvis de Chavannes. Dacă reacționara orientare a gustului, care în orice inovație bănuia o răscoală periculoasă, refuza să accepte peisajele impresioniștilor, împotriva modului de reprezentare neobișnuit, simplificat al figurii umane se ridica net. Furia se resfrîngea de la artist și asupra negustorului de tablouri. Clienții începeau să pună la îndoială bunul gust și cunoștințele sale. Cum putea oare același om care susținuse pictorii de la 1830 să
 apere și asemenea «extravaganțe la modă»?.

Lui Durand-Ruel nu i-a lipsit niciodată curajul. El a procedat însă de-a dreptul cu aroganță, adăpostind a doua expoziție colectivă a impresioniștilor în sălile galeriei sale. A procedat de parcă ar fi vrut să renunțe cu totul la o anume clientelă, care îi devenise oricum în mare parte infidelă, și să cîștige o clientelă nouă. Acțiunea sa a avut mai întîi drept consecință faptul că a reușit să îndepărteze și acel rest de public care îi mai rămăsese încă favorabil. «Am devenit atît de rău famat», povestea el mai tîrziu, «încît pe ce puneam mîna părea că-și pierde valoarea».

În anul 1878, cînd Durand-Ruel, pentru a repara nedreptatea făcută de către juriul expoziției mondiale, a organizat o expoziție a pictorilor de la 1830, a trebuit să împrumute cea mai mare parte a tablourilor de la clienți, întrucît nu mai putea folosi propriile sale rezerve. Expoziția a fost un succes, cel puțin unul moral, dar mai mult pentru pictori decît pentru negustor. Nimic nu este mai dificil, decît să redobîndești încrederea zdruncinată! Firește, din anul 1880, Durand-Ruel a putut să facă iarăși achiziții mai mari și să acorde din nou sprijin impresioniștilor, întrucît a găsit într-unul dintre cei mai buni clienți ai săi, în directorul de la «Union Générale», pe financiarul care l-a ajutat să se pună pe picioare. În 1883 însă, după prăbușirea societății «Union Générale», cînd a trebuit să restituie dintr-o dată sumele împrumutate, mizeria a devenit cu atît mai profundă. În 1885 datoriile sale au fost evaluate la un milion de franci aur, și probabil că niciodată nu s-a aflat mai aproape de faliment ca în toamna acestui an, care i-a adus salvarea.

Salvarea a venit din Statele Unite. Expozițiile pe care le-a organizat la New York, la invitația societății «American Artists Association» și cu sprijinul ei financiar, iar apoi filiala newyork-eză, pe care a înființat-o după aceasta, au pregătit redresarea lui. În America a găsit o clientelă nouă, totodată însă și iubitori de artă cu mari posibilități de plată, receptivi la tot ce era nou, ca H. O. Havemeyer. A început din nou să vîndă și să cumpere,

s-a eliberat treptat de povara datoriilor sale, stirnind prin aceste succese uimirea și admirația Parisului. Încrederea a recucerit-o însă doar foarte încet. Succesul impresioniștilor îl pregătise el, și cînd Pierre Cabanne, unul din biografii săi, scrie că impresionismul n-ar fi putut să supraviețuiască fără el, afirmația lui nu poate fi nici dovedită nici contestată. Și de aceea pare cu atît mai tragic că impresioniștii s-au consacrat tocmai în anii în care Durand-Ruel, departe de Paris, se înstrăina de artiștii săi și trebuia să cedeze triumful succesului lor final la public, concurenților săi.

Monet cochetase încă de mult cu Georges Petit, ale cărui expoziții de artă modernă depășeau în grandoare expozițiile lui Durand-Ruel. Acesta a urmărit aventura americană a lui Durand-Ruel cu sentimente ciudate, considerînd-o o experiență cu reduse șanse de reușită, întrucît i se părea de neînchipuit ca «țara yankeilor» să-i poată arăta artei sale înțelegerea pe care i-o refuzase Parisul. Nici chiar succesul experienței n-a reușit să-l bucure: nu în America vroia să fie apreciat, ci aici, în patria sa, și de compatrioții săi. Ruptura dintre Monet și Durand-Ruel, restabilită abia mai tîrziu, interveni tocmai în momentul în care negustorul nu putea să obțină suficiente tablouri pentru primitoarea piață americană. Monet i-a restituit acontul și a insistat să i se plătească anticipat toate lucrările care urmau să apuce drumul Americii. Totuși, unele galerii, ca a lui Boussod & Valadon, a lui Petit și a lui Bernheim, n-au profitat de plecarea lui Durand-Ruel ci, dimpotrivă, au beneficiat de încrederea pierdută de acesta, putînd obține pentru impresioniști acele succese, pe care publicul le-ar fi refuzat artiștilor, dacă ei ar fi navigat în continuare sub steagul lui Durand-Ruel. Cînd pictorii, cărora li s-a devotat decenii la rînd, l-au părăsit, a trebuit să considere aceasta drept o trădare. Artiștii au procedat însă astfel, fiind siliți să-și apere interesele și să contribuie la consacrarea artei lor.

În anul 1900, cînd ruptura cu Durand-Ruel aparținea din nou trecutului, Monet l-a descris în felul următor:

61 «Durand-Ruel a fost pentru noi salvatorul. Timp

de cincisprezece ani și chiar mai mult picturile mele și ale lui Renoir, Sisley și Pissarro n-au găsit alt cumpărător afară de el. A urmat apoi o perioadă în care el a fost nevoit să-și limiteze achizițiile. Noi am crezut că aceasta este catastrofa; și totuși, a însemnat succesul. Lucrările noastre au găsit cumpărători noi în Petit și în Boussod. Publicul le-a considerat dintr-o dată mai bune. La Durand-Ruel nu le-ar fi cumpărat nimeni, la ceilalți au început să prindă încredere. Au început să cumpere. Aceasta a fost cotitura».

După treizeci de ani de luptă, se părea că a sosit și clipa victoriei impresioniștilor. În jurul anului 1895 prețurile pentru tablourile lor au început să urce vertiginos. Curînd, colecționarii se dădeau în vînt pentru niște opere de artă, pe lîngă care trecuseră pînă atunci disprețuitori.
În anul 1881 Claude Monet încă îi mai vînduse lui Durand-Ruel douăzeci și două de tablouri cu 300 franci bucata. În anul 1900 îi socotea 6000 și 6500 franci de tablou. Doisprezece ani mai tîrziu i-a trimis o scrisoare pe care o primise din Statele Unite. Un om de afaceri pe numele Andrew B. Hammel întreba în această scrisoare, dacă ar putea obține un tablou la un preț de 10.000 pînă la 12.000 franci. Monet a făcut următoarea remarcă: «Aș avea niște schițe, pe care aș putea să i le dau la acest preț, deși mi se pare absurd să fac afaceri în felul acesta». Între timp, Monet devenise însă un pictor de renume mondial, avea o moșie frumoasă la Giverney și nu se mai putea plînge că nu este înțeles de public.
Acesta era succesul atît de mult așteptat. Părea că o artă neînțeleasă a ajuns în sfîrșit să fie înțeleasă și prețuită la justa ei valoare. În realitate situația era cu totul alta. Lipsa de înțelegere a publicului căpătase doar o altă formă: incredibila lui stupiditate cedase locul unei adulații la fel de grotești. Strălucirea capodoperelor impresioniste umbrea acum tot ce se crease mai înainte și pentru multă lume impresionismul a devenit singura religie artistică mîntuitoare. În timp ce cercurile conserva-

toare și reacționare ale societății continuau să nege impresionismul, o elită progresistă a publicului de artă vedea în impresiile colorate afirmarea simțămîntului de viață modernă, sărbătoarea, în fond, propria sa receptivitate pentru modern și declara impresionismul o modalitate « non plus ultra » a artei. Acest entuziasm întîrziat cu 30 pînă la 40 de ani avea aspecte comice și tragice. Succesul de suprafață al impresionismului se suprapune decadenței sale. Societatea se străduia din răsputeri să recunoască o artă nouă, care încetase să mai fie nouă. Manet murise de mult, Renoir căuta noi moduri de exprimare, Pissarro, acest bătrîn și fin maestru al impresionismului, începuse să umble la școala celor mai tineri, împrumutînd de la ei noile lor procedee, iar Monet, ducînd mai departe experimentul impresionist, pătrundea într-o zonă limită, în care, după cum s-a exprimat Kaftmann, « lumea se destrăma » și în care arta sa se pierdea în jocul virtuos al culorilor. Ca grup, impresionismul s-a desmembrat, iar începînd din 1886, impresioniștii n-au mai organizat expoziții colective. Venturi consideră anul 1885 drept « sfîrșitul impresionismului »: atunci a început să fie aplaudat.

Ceea ce nu este întîmplător. Nici în viitor societatea nu va recunoaște o artă decît abia cînd ea va aparține trecutului și va fi devenit istorie. Dintr-un instinct adînc înrădăcinat și întemeiat pe spiritul de autoconservare, ea va combate îndîrjit « actul individului liber », recunoscînd însă rezultatele sale ca valori ale culturii și folosindu-le în interesul său, de îndată ce spiritul înnoirii se va fi evaporat. Cunoscătorii de artă, care dau greș în ceasul de naștere al unei arte tinere, în ceasul morții îi arată respectul cuvenit. Ei sărbătoresc ceea ce a fost nou, stăvilind prin aceasta drumul spre afirmare al noului care începe să se dezvolte.

Tînărul Nietzsche, care avea să cunoască pe propria sa piele destinul geniului neînțeles, a scris în anul 1876 un studiu « Vom Nutzen und Nachteil der Historie » (« Despre foloasele și prejudiciile istoriei »), în care avertiza că — pentru spiritele slabe —

gîndirea istorică este un instrument binevenit în dușmănia lor împotriva vieții și forțelor ei creatoare. « Exemplul cel mai simplu și mai frecvent» pentru aceasta îl vedea în lupta istoricilor artei împotriva marilor artiști contemporani lor. «Acestora», scria el, « li se taie drumul, li se întunecă aerul, atunci cînd un monument pe jumătate înțeles din vreun trecut glorios este înconjurat cu idolatrie și cu mult zel, de parcă ar vrea să se spună: „Iată, aceasta este arta adevărată și reală: ce vă mai interesează cei ce urmează și vor ceva nou!" Aparent, această gloată admiratoare posedă chiar privilegiul „bunului gust". Artistul creator a fost totdeauna în desavantaj față de cel care privea fără să pună mîna, după cum în toate timpurile politicienii de cafenea au fost mai deștepți, mai drepți și mai cumpătați decît adevăratul om de stat. Dar dacă se încearcă să se transpună în domeniul artei folosirea referendumurilor populare și al majorității cifrice, și dacă artistul este obligat să se autoapere în fața unui for al neputincioșilor estetici, se poate jura anticipat că va fi condamnat». Nietzsche contesta că istoricii artei ar avea vreo înclinație pentru înțelegerea artei contemporane, considerînd că pentru aceasta le lipsesc nevoia, o simpatie pură și autoritatea istoriei. « Dimpotrivă», a continuat el, « instinctul lor le spune că arta poate fi ucisă prin artă: monumentalul nu trebuie să renască, ori acestui scop îi folosește tocmai ceea ce autoritatea monumentalului a preluat din trecut. Astfel se comportă cunoscătorii de artă, pentru că ar vrea să înlăture cu totul arta, se comportă ca niște doctori, deși în fond au intenția să amestece otrăvuri; în acest fel își formează limba și gustul pentru ca dintr-un moft să poată explica de ce refuză cu atita consecvență tot ce li se oferă ca aliment artistic hrănitor. Căci ei nu vor să apere ceva mare: metoda lor este de a spune: „Iată, măreția a și apărut!"» De parcă ar fi prevăzut profetic evenimentele unor decenii ulterioare, filozoful și-a înălțat vocea împotriva breslei așa-numiților cunoscători, care urmau să joace în revoluția culturală care începea, exact rolul pe care el l-a

atribuit acestora. « Indiferent dacă le este limpede sau nu, ei procedează de parcă s-ar călăuzi după lozinca: „Lăsați morții să-i îngroape pe cei vii“ ». Cunoscătorii de artă sînt însă doar exponenții fățiși ai unui anumit public de artă. Înainte ca în 1863 lumea să fi început să rîdă de Manet și de impresioniști, ea își bătuse joc și de pictorii de la 1830 și de cei de la 1848. Cît de greu i-a fost lui Millet să-și impună arta! În anul 1887 expoziția lui Millet a trezit admirația generală, transformată într-o adevărată venerație cînd s-a aflat că pentru al său *Angelus* fusese respinsă fabuloasa sumă de 500.000 franci.

Desigur, pentru a judeca o operă de artă trebuie să știi să vezi, trebuie însă totodată să și *vrei* să vezi. Și de îndată ce primele tablouri ale impresioniștilor au apărut prin muzee, iar altele au fost vîndute la prețuri mari, lumea *a vrut* să vadă! A vrut să cunoască și să înțeleagă cu adevărat valoarea unor opere de artă, de care nu îndrăznea să se mai îndoiască. Iar cînd societatea burgheză a învățat să privească cu seriozitate și zel tablourile impresioniștilor, a făcut o descoperire pe cît de uimitoare, pe atît de îmbucurătoare. În fond, această artă a unor oameni tineri, huliți multă vreme ca anarhiști și « comunarzi », nici măcar nu era chiar atît de revoluționară pe cît se temuse. Privită mai atent, era artă burgheză în stil modern.

Iar cînd unul dintre primii apărători ai impresioniștilor, Louis Emile Duranty, a vrut să-i prezinte publicului într-o lumină avantajoasă pe artiștii pe care îi prețuia, a subliniat că ei aveau precursori, și anume pe Courbet și Corot, și că și ei, ca și acești maeștri consacrați, pictau după natură. La fel procedase înaintea lui și Zola, care își începuse pledoaria în favoarea lui Manet printr-o scurtă biografie a artistului, în care creiona portretul unui cetățean civilizat, cult și sîrguincios. Zola mai evidențiase pe bună dreptate că în tablourile impresioniștilor se afirma spiritul științei și industriei — deci același spirit cu care, în acea vreme, burgheziei îi plăcea să se laude. Se înșela însă afirmînd
65 că, din această pricină, aceste tablouri se potrivesc

la fel de puțin într-un budoar ca un bărbat gol. Peisajele și naturile moarte strălucitor colorate ale impresioniștilor, compozițiile coloristice de o tușă subtilă puteau fi podoaba oricărui budoar și un giuvaer în oricare salon.

Paul Durand-Ruel a trebuit să ajungă foarte bătrîn pentru a apuca victoria cauzei sale. În biografia sa, el s-a judecat pe sine cu multă strășnicie, însă, totodată, a judecat la fel și lipsa de înțelegerea publicului. Încredere pentru încredere — criză de încredere pentru criză de încredere. Negustorul de tablouri nu gîndea mai favorabil despre publicul său, decît gîndise acesta timp de decenii despre el. Ajunsese în vîrstă de optzeci și unu de ani, cînd criticul de artă Fénéon l-a vizitat și s-a entuziasmat la vederea colecției sale particulare. Durand-Ruel a refuzat, zîmbind, admirația manifestată față de el. Colecția, afirma el, o datora clientelei sale. Ceea ce se vede în casa sa, sînt de fapt tablourile cu acele bănuite greșeli, în care mai tîrziu s-au descoperit trăsăturile caracteristice ale unei arte noi. Ori de cîte ori un tablou se dovedea a fi imposibil de vîndut, l-a scos descurajat din galerie și l-a dus acasă. Colecția sa consta din piese care nu puteau fi vîndute, iar imposibilitatea vînzării unui tablou se demonstrase a fi criteriul cel mai bun pentru stabilirea valorii unei opere de artă.
Se pare că negustorii de tablouri de avangardă dintr-o perioadă ulterioară au învățat din această descoperire. Durand-Ruel a păstrat intactă neîncrederea față de public pînă la sfîrșitul vieții sale, ea a fost învățătura pe care a tras-o din deceniile de zadarnică așteptare a înțelegerii și favorurilor iubitorilor de artă. O generație nouă de negustori de tablouri a pornit de la aceste concluzii. Vollard zăcea somnoros în magazinul său și-și trata clienții ca pe niște intruși inoportuni. Kahnweiler evita expozițiile și și-a întemeiat comerțul pe o clientelă minimă, dar de elită. Pînă cînd să se ajungă la această situație, arta nouă, tinzînd să depășească impresionismul, a trebuit să-și caute refugiul în magazinul unui negustor de vopsele.

III. ÎNSINGURARE TOTALĂ

Perioada de la cumpăna secolului ar putea fi considerată un interregnum artistic: Revoluția artistică care a preluat ștafeta de la impresionism a început să se manifeste fățiș abia în jurul anului 1907. Solitarilor, care au pregătit-o, le-au venit în ajutor doar puține personalități, ducînd pentru afirmarea ei o luptă curajoasă, însă lipsită de perspectivă, împotriva indiferenței societății.
Valul succesului i-a purtat pe toți impresioniștii spre culmi — afară doar de unul singur, care, participînd la primele lor expoziții, fusese denumit de critici chiar «ultra-impresionistul».
În fața tablourilor acestui artist, în 1877, rîsul publicului tăcuse, pentru a se transforma în indignare. De la început tablourile acestui Paul Cézanne păreau să aibe calitatea de a incita publicul la ieșiri dușmănoase. În anul 1867, unul din tablourile sale, expus la Marsilia, a trebuit să fie îndepărtat, deoarece mulțimea amenința să-l rupă în bucăți. În timpul primei expoziții a impresioniștilor, contele Doria cumpărase un tablou de Cézanne pentru 300 franci. Această faptă l-a discreditat însă în ochii cunoscătorilor de artă. O faptă, pe care aproape fiecare istorie a artei moderne o consemnează elogios, a fost însă aceea a tînărului pictor Signac: la insistențele lui Pissarro, a cumpărat, în anul 1884, un tablou de Cézanne de la negustorul de vopsele Tanguy. Și cu toate că în anii următori
 un grup crescînd de admiratori s-a mărturisit

alături de maestrul din Aix, încă mai era nevoie totuși de o bună doză de curaj pentru a lua atitudine în public în favoarea lui. Cînd s-a scos la licitație moștenirea lăsată de contele Doria, publicul și-a manifestat zgomotos nemulțumirea, pentru că cineva a oferit importanta sumă de 6750 franci pentru un peisaj de Cézanne. Bănuindu-se că ar fi vorba de o manevră, s-a cerut divulgarea numelui cumpărătorului. Sala s-a liniștit abia cînd acesta s-a prezentat: «Eu, Claude Monet». Iar cînd același Monet, în anul 1905, și-a declarat admirația pentru Cézanne într-un articol de ziar, redacția s-a grăbit să precizeze într-o notă, că redă părerea renumitului pictor, fără să fie însă de acord cu ea.

«Tot ce vedem, nu este adevărat, se risipește și dispare. Natura rămîne totdeauna aceeași, însă nimic nu rămîne din ceea ce apare în fața simțurilor noastre» — sînt cuvintele lui Cézanne, și doar cu greu se poate concepe o mai categorică detașare de arta «frumoasei aparențe». Cézanne s-a considerat o vreme impresionist, și înșiși impresioniștii, Renoir și Monet și în fruntea tuturor Pissarro, s-au arătat solidari cu el chiar și mai tîrziu, cînd au ajuns maeștri consacrați. El știa ce le datora, dar mai știa că nu făcea parte dintre ei. În timp ce izolarea impresioniștilor era de natură accidentală, consecința unei neînțelegeri, care putea fi limpezită și înlăturată cîndva, solitudinea sa se întemeia pe substanța firii sale, era consecința unui spirit căutător și experimentator, care îl înstrăina în mod necesar de societatea umană, întrucît îl ducea cu fiecare pas spre un pămînt virgin, necălcat încă de picior omenesc, și de aceea străin, ininteligibil și neplăcut oamenilor din vremea sa. Tragismul existenței sale n-avea nimic din mizeria pe care au trebuit s-o îndure prietenii săi impresioniști decenii la rînd. Dificultăți materiale a avut doar rareori, deoarece a fost fiul unui tată bogat, care l-a susținut, ținîndu-l însă din scurt, pentru a nu-i îndulci existența de artist pe care el, burghez ce se respectă, o disprețuia. După moartea tatălui său, i-a rămas o moștenire care l-a ferit de toate nevoile, fără însă să-i poată face viața mai fericită.

Prietenul său de școală și de tinerețe, Zola, care a păstrat în fața ochilor un țel realizabil și care și-a urmărit neabătut succesul, privea cu grijă firească și neîncredere crescîndă firea acestui tînăr în stare să se prăbușească dintr-o stare de euforie spontană în disperări abisale, care nutrea astăzi ambițioase visuri de artist pentru ca mîine să fie gata să abandoneze și să lase totul baltă. Zola cunoscuse și el îndoiala și-și căutase un drum, însă la douăzecișișase de ani vedea acest drum limpede și se simțea pregătit să susțină lupta împotriva lumii, deoarece depășise momentul luptei cu sine însuși. Cuvintele, mijlocul său de comunicare, i se supuneau cu ușurință, și cum nu putea să-i măsoare pe ceilalți decît cu propria sa măsură, considera că un pictor trebuie să poată utiliza și stăpîni culorile, adică mijlocul de comunicare specific acestuia, cu aceeași ușurință.

El și-a urmărit prietenul, în timp ce s-a chinuit multă vreme cu portretul său, pentru ca în cele din urmă să-l distrugă. Iar mai tîrziu, după ce îl pierduse din ochi pe acest «pictor neajuns încă la maturitate», ar fi zîmbit doar a milă, dacă l-ar fi privit în timp ce picta. Cézanne a rămas un lucrător extrem de încet și se mai căznea încă și la o vîrstă înaintată, nefiind niciodată stăpîn pe măiestria lui, ca un învățăcel care abia își însușește temeiurile elementare ale artei. La 23 ianuarie 1902 îi scria lui Vollard că mai lucrează încă la buchetul de flori pe care îl va desăvîrși spre mijlocul lunii februarie. În aprilie însă nu terminase încă tabloul, iar în ianuarie următor îi comunica negustorului că nu i-a reușit și că l-a abandonat. Iată ce scria în ultimul an al vieții sale: «Ca pictor sînt acum mai știutor în fața naturii, însă înfăptuirea intențiilor mele tot îmi mai provoacă dureri. Nu pot să obțin intensitatea pe care natura o dezvăluie simțurilor mele».

O întreagă lume îl despărțea pe acest nefericit căutător de acei artiști care, asemuiți cu el, erau niște fericiți găsitori, conduși de un instinct sigur și dăruiți cu un talent întru totul suficient pentru înfăptuirea intențiilor lor. Ceea ce s-a

străduit Cézanne să «înfăptuiască», presupunea talent, depășea însă și tot ceea ce se putea realiza doar prin talent; fiecare tușă a pensulei sale devenea un act de voință perfect conștient, iar suprafața pictată locul unui efort neîncetat, care i-a implinit intreaga viață.

Vechii tovarăși de drum ai lui Cézanne, sărbătoriți ca mari maeștri și ridicați în rîndurile clasicilor, puteau să afirme împreună cu Goethe: «Căci lauda mulțimii îmi sună ca o ironie acum». Creația lor a început să meargă în gol; își dădeau seama că au realizat mult, însă și că au dat, și că au pierdut mult. Și-au cucerit o libertate a cărei valoare devenise dintr-odată îndoielnică; uneori ar fi dorit să se reintoarcă la acea profesiune zdravănă, care fusese pictura înaintea lor.

«În realitate nu mai știm nimic», se plingea Renoir, «numai sîntem siguri de nimic. Ce muncitori admirabili au fost vechii maeștri! Își cunoșteau meseria! Căci tocmai așa este: Pictura nu e visare. Este înainte de toate un meșteșug pe care trebuie să-l exerciți ca bun meșteșugar». Cu încă și mai multă claritate a exprimat acest gînd față de negustorul de tablouri Vollard; «Astăzi avem cu toții geniu, este însă la fel de cert că nu mai știm cum să desenăm o mînă». N-a fost însă singurul chinuit de îndoieli. «Trăim timpuri ciudate», spunea Degas. «Iată pictura în ulei, pe care o facem acum, această ocupație foarte dificilă, pe care o exercităm, fără s-o cunoaștem bine».

Asemenea afirmații au doar puțin comun cu acele îndoieli creatoare, care i-au chinuit pe artiștii tuturor timpurilor și la fel de puțin cu venerația, pe care o simțeau față de vechii maeștri, ai căror elevi se socoteau. Îndoielile impresioniștilor se îndreptau împotriva drumului pe care porniseră în tinerețe cu atîtea așteptări entuziaste, împotriva principiului activității artistice libere, împotriva conceperii unei vieți artistice care refuză să considere pictura o meserie cinstit burgheză și putînd fi învățată. Ce însemna această dezmeticire? Să fi fost oare doar o potolire a elanului, condi-

ționată de vîrstă? Să fi fost oare mahmureala firească, care trebuia să apară într-o zi după sărbătoarea apoteozei lumii? Sau recunoașterea fățișă a faptului că artei construite pe trăirea subiectivă a clipei îi lipsea temeiul solid?

A fost din toate acestea cîte ceva: o oboseală trecătoare, o saturație firească în urma beției sărbătorii culorilor și o foarte serioasă căutare a căilor noi. Existau acum tineri pictori care continuau în mod automat opera lui Monet și Pissarro, și chiar dacă Salonul oficial rămînea închis pentru ei, începînd din 1884 au avut totuși posibilitatea să expună la « Salonul independenților». Acolo li se înfăptuise în sfîrșit visul: artiștii puteau să apară cu operele lor în fața opiniei publice, fără să trebuiască să se mai încline în fața hotărîrii unui juriu. Libertatea și-a arătat și aici dubla ei față. Noul nu mai putea să fie scos pe ușă afară, era însă gata să sucombe în harababura unui diletantism fără talent. Nu se mai rîdea de impresioniști, slăbuții lor imitatori aveau chiar șanse de reușită, scandal stîrnea doar opera cîte unui artist care mai îndrăznea să facă vreun pas înainte, încercînd să depășească impresionismul. Scandalul l-a stîrnit Seurat, în 1886, cu a sa *Duminică la Grande Jatte.*

Excepționala sa inteligență și marele său talent l-au ajutat pe Georges Seurat să întreprindă geniala încercare de a dezvolta mai departe impresionismul și de a ridica pictura la nivelul unei discipline științifice. Impresioniștii fuseseră, la vremea lor, stimulați de noile cunoștințe fizice, așa că acum Seurat, sfătuit de Chevreul și sprijinindu-se pe descoperirile fizicianului Helmholtz și ale americanului Rood, s-a apucat să elaboreze o metodă proprie de lucru. Ceea ce impresioniștii realizaseră instinctiv, a fost studiat cu grijă, pregătit îndelung și elaborat printr-un procedeu anevoios. Locul tabloului lucrat din pensulă în cîteva ore l-a luat opera a cărei desăvîrșire necesita adeseori mai mult decît un an. Pictura consta dintr-o infinitate de pete de culoare mici și foarte
71 mici, răspîndite pe întreaga suprafață pictată,

conform unui plan, calculat precis. Culorile pure, neamestecate, de pe paleta artistului, se împreunau în ochiul privitorului, stîrnind, ca un efect subsidiar neașteptat și atrăgător, o scînteiere care scăpăra în jurul formelor ce se reliefau evident, fără să le dizolve.

În artiști de aceeași vîrstă cu el, ca Paul Signac și Henri-Edmond Cross, Seurat a găsit adepți entuziaști, iar grupul care și-a dat cele mai variate nume — neoimpresioniști, cromo-luminiști, pointiliști sau divizioniști — a fost apărat cu pătimașă dăruire încă din prima perioadă a apariției sale, de temperamentosul critic de artă Fénéon. Realizările au fost uimitoare: transfigurarea îndrăznelii artistice în limitele unui experiment strict științific. Culorile respectau legi care « se puteau învăța ca muzica», iar pictorul modern, specialist în știința culorii, își construia opera pe aceste legități, pierzîndu-și în felul acesta « libertatea de creație», care amenința să degenereze în arbitrar, însă își putea îndrepta energia creatoare asupra elementelor picturale neglijate de impresioniști: asupra compoziției, structurii și formei tabloului.

Oare de ce să nu-i poată reuși spiritului cercetător, care studia științific acțiunea culorilor, să explice compoziția, structura și forma prin legi și să le scoată astfel de sub influența arbitrarului? Într-adevăr, Seurat și-a pus această întrebare. Formele tablourilor sale i-au surprins pe contemporani printr-o strictețe geometrică, aparent « nefirească» și « rigidă». Acesta încetase să mai fie acel spirit al științei, îi scosese pe tinerii impresioniști din ateliere afară pentru a face descoperiri în natură, însemnînd mai curînd invazia științei în lumea artei, supusă principiilor ei.

Cum noua deviză era: lumea ar trebui văzută « nu numai cu ochii fizici, ci și cu ochii spiritului», tendințele tinerei generații puteau fi concepute și ca o încercare de a îmbogăți și dezvolta mai departe arta senzualistă a impresionismului prin mijloacele intelectului. Elementul spiritual și-a

dovedit însă superioritatea, a tins spre depășirea senzualismului și a dus categoric la părăsirea idealului impresionist. Considerînd drept o mișcare neîntreruptă, ceea ce urmărea să fie continuarea tradiției impresioniste, vom constata că ea s-a îndepărtat tot mai mult de originile impresionismului, ajungînd în cele din urmă contrariul acestuia: o artă formală, care se detașa din ce în ce mai categoric de fenomenul întîmplător și efemer al imaginii din natură.

Oricum, fiecare artă, în măsura în care este expresia unui anumit spirit de epocă, are o existență limitată și trebuie să accepte să fie dezvoltată mai departe și deci transformată de generația tînără. Din această pricină, nu criza impresionismului a fost uimitoare ci, mai degrabă, încăpățînarea cu care tînăra generație se declara impresionistă. Pictorii neo-impresioniști au apreciat drept o atestare faptul că unul din bătrînii lor maeștri, Camille Pissarro, s-a convertit la pointilism și picta tablouri pe care publicul din «Salonul independenților» abia cu greu le mai deosebea de cele ale lui Seurat și Signac. Însă nu numai ei au vrut să fie impresioniști, chiar și van Gogh și Gauguin își ziceau așa. Evident, maeștrii impresionismului erau atît de adulați, încît critica se manifesta doar foarte timid la adresa lor și nici chiar revoluționarii artei, care se îndreptau spre cu totul alte țărmuri, nu-și mărturiseau dezertarea.

Impresioniștii fuseseră eliberatorii, ei puseseră capăt dictatului Academiei. Acest act n-a obligat însă noua generație să meargă mai departe pe drumul impresionist, ci i-a dăruit libertatea de a părăsi impresionismul și a porni pe căi noi. Dincolo de admirația pură mai era însă vorba și de sentimentul care îi lega pe tineri de bătrînii maeștri și care, exprimat prin «iubire», simplifică, însă nu falsifică situația de fapt. Era acea privire plină de dragoste, de oarecare superioritate și cuprinsă de dor, cu care privim un stadiu de cultură, pe care l-am depășit. Așa cum pictaseră impresioniștii în perioada lor timpurie, cînd ascultau

cu încredere de intuițiile lor, urmîndu-și fără ezitare instinctele, dăruindu-se cu credință lumii — așa «naiv» nu mai putea picta nimeni, nici chiar bătrînii maeștri. Arta lor neîncărcată de rațiune, dezvoltată sub cerul liber și în libertate, a fost un caz fericit, un fenomen unic, iar ceea ce transmisese tablourilor lor strălucirea cea mai frumoasă, era bucuria vieții, izbucnită din ele, viziunea optimistă a lumii încrezătoare în aparențe și doritoare să vadă doar suprafața însorită a acestui pămînt. Toate acestea aparțineau trecutului. Un spirit nou, mai sobru și mai sceptic, a vrut să răzbată prin această suprafață și să sape mai adînc, și-a pierdut însă în această străduanie «nevinovăția simțurilor», acea fericire fizică ce apărea atît de strălucitor în tablourile impresioniștilor.

Dragostea față de această lume ce se stingea treptat, a determinat amînarea unei înfruntări principiale cu impresionismul. Și totuși, această înfruntare a fost necesară, pentru a frîna supraaprecierea impresionismului, devenită o nouă formă de reacțiune, un binevenit mijloc pentru ca spiritul conservator și antiinovator al publicului de artă să se poată opune, de îndată ce cineva ar fi îndrăznit să depășească nivelul odată atins. În acest sens trebuie înțeleasă duritatea cu care istoricul de artă Wilhelm Uhde a criticat impresionismul. Într-o perioadă în care «pictura în aer liber» mai era încă sărbătorită ca o cucerire modernă, iar ideea unei «arte de atelier» implica o anume discreditare, Uhde începu să vadă în evadarea din atelier a impresioniștilor o evadare din fața interiorizării. Despre pictorii preimpresioniști ca Manet și Corot, care rămăseseră în atelier, afirma că și-ar fi căutat punctul de greutate în ei înșiși. «Dimpotrivă, impresioniștii», continua el, «au ieșit din atelier în aer liber și au rămas acolo. În ateliere, adică în ei înșiși, nu exista nimic atît de important încît să nu se fi putut renunța la el. Temperamentele lor modeste s-au lăsat la voia întîmplării și la ceea ce le oferea aceasta. S-au asociat deci cu elementul cel mai schimbător,

mai neliniștit și mai îndoielnic din cîte există, cu soarele. El le ia lucrurilor substanța și greutatea, adică esențialul, și le oferă în schimb aparența, « înfățișarea exterioară». Această plimbare în aer liber, care nu mai lua sfîrșit, presupunea obligativitatea rămînerii la suprafață. În perioada tîrzie a vieții, cînd și Manet și-a părăsit atelierul, găsindu-și un loc sub soare, în aer liber, a trebuit să lase acasă bagajul său cel greu: « măreția sufletului».

Chiar dacă imaginea unui suflet, care nu acceptă să fie luat în călătorie, ne surprinde oarecum, trebuie să admirăm totuși perspicacitatea cu care Uhde a dedus slăbiciunea impresionismului din mărginirea tipului de artist care i-a dat naștere. Nici geniul acestor pictori, nici solitudinea impusă lor nu pot să ne înșele în privința faptului că aparțineau unui gen de artiști care își avea originea în lume și în lumesc. Sînt înrudiți cu poeții pe care Walter Muschg i-a numit « cîntăreții» și despre care scrie în « Tragische Literaturgeschichte» (Istoria tragică a literaturii), că sînt copiii lumii, aprobă existența dintr-o plăcere naivă și caută în ea locurile celei mai înalte frumuseți. Performanța lor constă în aceea că au cîntat strălucirea existenței pămîntești; lor însă nu le-a fost dat să pătrundă adînc în tainele naturii sau să caute dincolo de lume un adevăr.

Marii solitari, pe care astăzi îi admirăm ca pionieri ai artei moderne, n-au rămas în atelierele lor: Cézanne, van Gogh și Gauguin lucrau mult în aer liber. Însă locul unde creau, a fost singurătatea. Bătrînul Cézanne, în fața « motivului» său, străduindu-se desperat să-i stoarcă naturii tainele, Gauguin, căutînd în Bretania « tristețea», iar în Oceania imaginea originară a unei vieți pure, nepîngărite de civilizație, van Gogh, în canicula din Provența, pradă soarelui și tuturor forțelor naturii, introducîndu-le totuși în tablou ca sub influența unui descîntec magic: au fost singuri oriunde s-ar fi aflat, și au dus o existență tragică într-o singurătate necruțătoare, izolați de societatea omenească de parcă ar fi fost ciumați sau sfinți.

« Lumea nu mă înțelege», se plîngea un an înaintea morții sale Cézanne vizitiului care îl transporta zi de zi împreună cu șevaletul la acel « motiv», « însă nici eu nu înțeleg lumea».
Ajunsese la șaizeci de ani cînd reuși, în sfîrșit, să atragă oarecare atenție asupra sa la Paris și să trezească admirația unei tinere generații de artiști. Gauguin colecționase însă tablouri de Cézanne încă înainte de a fi schimbat afacerile de bursă pe pictură, iar tînărul Emile Bernard se sfătuia cu el, sorbindu-i cuvintele ca pe ale unui oracol. În toate discuțiile grupului format în jurul lui Seurat, numele lui era rostit cu o veneratie firească doar față de marii dispăruți. După Expoziția Cézanne din micuța galerie a lui Vollard, criticul Thadée Natanson l-a numit un «nou maestru al naturii moarte», iar Arsène Alexandre scria în *Figaro:* « Iată-ne descoperind deodată că prietenul lui Zola, acel om bizar din Provența, pictorul neîmplinit, însă totuși atît de inventiv, rafinat însă totuși necivilizat, este un mare om».
Cézanne devenise însă atît de profund convins de eșecul său și se pornise atît de îndîrjit împotriva lumii, încît i-a scris unui tînăr poet care a încercat să se apropie de el, următoarele: « Îi blestem pe domnul Cutărică și pe toți ceilalți nătărăi, care atrag atenția publicului asupra persoanei mele doar pentru a putea să încaseze cincizeci de franci pe articolul lor.» Vizitele cîtorva tineri pictori și poeți, colecționari de artă și directori de muzee care s-au dus în pelerinaj la Aix, nu l-au mai putut bucura. Nu-l mai interesa să fie recunoscut de o elită intelectuală. Urmărea reabilitarea socială. L-ar fi putut ferici doar posibilitatea de a-i rușina pe domnii de la « Institut» și lumea din Aix, purtînd la butonieră cordonul legiunii de onoare.
După cum ne informează negustorul de tablouri Vollard, criticul Octav Mirbeau făcuse unele demersuri pentru a obține un asemenea ordin pentru Cézanne. Însă directorul de la Beaux Arts s-a cutremurat auzind numai numele lui. « Dragul meu Mirbeau», i-a spus, « din păcate lucru-

rile se prezintă astfel că eu, ca director la Beaux Arts, trebuie să urmez gustul publicului, nu să i-o iau înainte. Monet, dacă vreți, Monet n-ar vrea? Să-l luăm atunci pe Sisley: Cum? A murit? Atunci pe Pissarro» Și interpretînd greșit tăcerea lui Mirbeau: « Ce, și Pissarro e mort? Ei bine, atunci alegeți dumneavoastră pe cineva. Indiferent pe cine. Să-mi promiteți însă că nu veți mai pronunța numele lui Cézanne».

Sentimentele ostile pe care Cézanne le stîrnise încă de tînăr, s-au transformat în ură cînd, după moartea lui Zola, reacționarul critic de artă Henri Rochefort a răspîndit în *L'Intransigeant* legenda că Cézanne ar fi făcut parte dintotdeauna din « grupul Dreyfus » și ar fi devenit cunoscut doar cu ajutorul lui Zola. Minciună era și una și alta: pe vremea scandalului Dreyfus, pictorul — profund conservativ în concepțiile sale politice — văzuse în apărătorii ofițerului evreu doar o bandă de anarhiști, care « îl trăseseră pe sfoară » pe vechiul său prieten, iar autorului romanului *L'Oeuvre* numai recunoștință nu-i era dator. « După ce suferise atît de mult de pe urma lipsei de înțelegere a prietenului său », scrie John Rewald, biograful lui Cézanne, « spiritul lui Zola continua să-l urmărească și spre sfîrșitul vieții sale. » La Aix s-a ajuns chiar și la o adevărată campanie împotriva bătrînului, care pentru locuitorii acestui orășel de provincie nu fusese niciciînd decît un bizar extravagant, care acum însă, după părerea lor, le mai făcuse orașul și de rîsul Parisului.

Numărul ziarului *L'Intransigeant* în care se afla articolul lui Rochefort, a fost comandat în trei sute de exemplare și introdus pe sub ușile tuturor acelora care arătaseră cîndva simpatie pentru pictor. Cézanne a primit scrisori de amenințare, familia și prietenii săi au fost înjurați în public. În ochii tinerilor săi admiratori de la Paris, care îl venerau fără să-l fi cunoscut pe el și opera lui — oare unde s-ar fi putut găsi tablouri pictate de el? mai picta oare? mai trăia oare? trăise cumva cu adevărat? — devenise un mit. Izolat de lume, un îngropat de viu, își crease în orașul său natal o

singurătate, scriind chiar: « sînt aproape mort. » Suporta această solitudine. Și nu numai că o suporta, dar creștea prin ea. Oricît de mult l-ar fi durut disprețul contemporanilor săi, munca sa n-a suferit cîtuși de puțin din pricina aceasta. Nu s-ar fi gîndit niciodată să modifice măcar o singură tușă de pensulă de dragul « succesului », după cum nu s-a gîndit să-i dea operei sale acea aparență de « frumusețe », care ar fi făcut din ea o « desfătare a ochiului. » Lucra cu seriozitatea arhitectului care durează o clădire, concentrîndu-se strict asupra stabilității și solidității. A fost primul arhitect modern de tablouri și construia după modelul naturii: suprafața de pictat era fundația, iar culoarea, singurul material de construcție. I-a smuls naturii vălul colorat, după care se ascundeau forma și structura. Privirea sa a străpuns prin toate iluziile vrăjii superficiale și prin minciuna perspectivei, pătrunzînd pînă la adevărul care se afla dincolo de imaginea optică a fenomenului.

Capacitatea lui de a trăi în aerul subțire al izolării îl separă de prietenii săi impresioniști, al căror talent se putea desfășura doar în contact nemijlocit cu realitatea timpului lor. Dacă transpunem în lumea artiștilor plastici tipologia expusă de Muschg în *Tragica istorie a literaturii* alături de tipul «cîntăreț», ne mai rămîn pentru a-l clasifica pe Cézanne doar forme primare ca « magician » și « vizionar ». Însă pe cît de cert recunoaștem elemente magice și vizionare în creația lui van Gogh și a lui Gauguin, pe atît de dificil ne este să descoperim ceva asemănător la Cézanne. Firea sa aridă, filistină care, la bătrînețe, se cristaliza tot mai mult, amintește mai degrabă de un anumit tip de cercetător, ale cărui energii spirituale sînt dăruite muncii științifice pînă la dizolvarea totală a personalității. Gauguin l-a numit pe Cézanne marele constructor, iar scriitorul francez Jules Renard, poate și mai potrivit: un dulgher al culorii. Arta lui Cézanne și felul vocației sale artistice contraziceau toate imaginile pe care și le construise lumea civilizată despre artist și arta lui. El nu mai crea reproduceri ale vieții, ci făurea plăsmuiri care existau alături

de natură, întocmite la fel de temeinic, însă ascultînd doar de propriile lor legi. Acestea nu mai erau oglindiri fidele ale realității, ci lucruri care nou create, îmbogățeau lumea obiectivă a naturii, creații autonome ale spiritului inventiv al omului. El a construit — să ne amintim însă că această manieră de a construi obiecte după cum o numește Jean Cassou, este o formă modernă a magiei.

Sfîrșitul secolului al nouăsprezecelea a dat naștere unui tip de poet care nu mai avea nimic comun cu tipul de « cîntăreț » sau « poet ». Izvorul din care se trăgea arta sa, era durerea pricinuită de existență. Între spiritele care-și pironeau îngrozite privirile în abisurile vieții și societatea burgheză, instalată comod la marginea tuturor abisurilor, trebuia să se ajungă la o înstrăinare totală. În asemenea condiții, vocația de artist a devenit o simplă soartă de paria și, prin aceasta, o povară insuportabilă chiar și pentru cei mai puternici. Societatea avea toate temeiurile să urmărească cu groază amokul poeților săi, care-și ziceau ei înșiși « blestemați ».
Pictorii s-au alăturat acestor « poètes maudits »: Toulouse-Lautrec, schilodul aristocrat, care a murit, după o viață plină de dezmăț, intoxicat de alcool; van Gogh, cazul unui psihopat, care a sfîrșit prin a se sinucide după un atentat la viața prietenului său Gauguin; Gauguin — un pictor de ocazie, nebun, mort în mizerie pe o îndepărtată insulă a visurilor. Astfel îi vedea societatea pe artiștii ei, dacă apuca să-i vadă.
În 1866, cînd a venit la Paris, Vincent van Gogh avea deja 33 de ani și o viață plină de deziluzii și înfrîngeri în urma sa. Cîte nu încercase acest fiu de preot și cîte îi reușise? Făcuse negoț de artă la unchiul său, fusese suplinitor în Anglia, simțise apoi subit chemarea către profesia tatălui său și încercase zadarnic să studieze teologia la Amsterdam. Învăța greu. Nu i-a reușit să absolve cu succes nici măcar cursul de trei luni de la școala de misionari din Bruxelles. Ca misionar în Borinage a eșuat
 total. Un predicator fără cuvinte, un posedat care

emana groază în loc de vrajă — îi zăpăcea și-i neliniștea pe săracii pe care voia să-i ajute, și a trebuit să accepte revocarea sa în iulie 1879.
Încercase de mult să deseneze, însă în acest domeniu a trebuit să resimtă dureros lipsa de talent. Dacă Dumnezeu i-ar fi apărut în tufișul de mărăcini, ar fi trebuit să respingă oficiul de pictor oferit, transformînd cuvintele lui Moise: « Doamne, mi-e mîna prea grea. » Deși făcuse oarecare progrese sub supravegherea pictorului peisagist Mauve din Haga, iar mai tîrziu la Academia de Artă din Bruxelles, atunci cînd a vrut să-și însușească meșteșugul desenului și picturii la Cormon, la Paris, profesorilor și colegilor săi cu zece ani mai tineri li s-a părut de o neîndemînare atît de infantilă, încît au renunțat chiar să-l mai ironizeze. Ceea ce i-a reușit, a fost rezultatul pur al unui efort de voință. Muncea neobosit, rămînea după amiezile singur în atelier, luîndu-și desenele iarăși și iarăși de la început și ștergînd cu guma atît de sălbatec, încît făcea găuri în hîrtie.
Preatalentații artiști vrăjitori ai frumoaselor aparențe aveau prea puțin a-i spune acestui gîngav netalentat, care era pe cale să-și transfere emoțiile interioare din domeniul religiei în artă. Și totuși și-a încercat forțele în tehnica lor, s-a împrietenit cu culorile lor luminoase, a acceptat ca ei să-i deschidă ochii pentru strălucitoarea frumusețe a lumii. Înainte de aceasta se entuziasmase pentru prospețimea coloristică a xilogravurilor japoneze, iar cînd, sfătuit de Toulouse-Lautrec, s-a mutat la Arles, a căutat acolo, după cum spunea chiar el, « Japonia sa ». Ceea ce a găsit, a fost însă Sudul, așa cum poate să-l trăiască doar cineva din Nord, și pe deasupra, cineva avînd sensibilitatea lui morbidă: covîrșitor, zguduitor, nimicitor. Sub dogoarea de foc a unui soare teribil și nemilos, totul, întregul univers și împreună cu el și artistul care voia să-l transpună în imagine, erau cuprinși de o emoție entuziastă și totul se închega într-o ordine ritmică. Iată ceva ce nu se putea « reproduce », deoarece nu-și păstra imobilitatea și nu permitea o distanțare. Trăirea, adică o pătimire înfiptă în

însăși rădăcinile existenței, nu putea fi stăpînită decît de o energie creatoare de aceeași intensitate. Dăruirii pătimașe în trăirea naturii i-a răspuns o voință de exprimare la fel de pătimașă.
Abia aici, în ultimii trei ani de activitate creatoare a lui van Gogh, a putut fi depășit definitiv impresionismul. Artei impresiei i se opunea o artă a expresiei. Vincent i-a scris fratelui său despre tabloul *Cafeneaua noaptea*: « M-am străduit să exprim în acest tablou patimile înfiorătoare în roșu și verde. Am încercat să arăt astfel că această cafenea este un loc în care te poți ruina, poți să înnebunești sau să săvîrșești o crimă. » Visa să redea cîndva o pereche de îndrăgostiți doar prin mijloace coloristice: « Prin contopirea a două culori complementare. » Culorile au devenit cuvintele unui limbaj în stare să exprime emoțiile sale interioare. Toată arta modernă în măsura în care e mărturisire a vieții, expresie pură a forțelor sufletești, își află originea în tablourile lui Vincent create între 1888 și 1890.

Paul Gauguin avea treizecișicinci de ani, încasa ca funcționar superior de bancă imensul salariu de 40.000 franci aur anual și trăia o căsnicie fericită, cînd a descoperit că pictura, slăbiciunea sa, este, de fapt, scopul vieții sale și a abandonat de la o zi la alta existența sa certă. Acest gest patetic caracterizează omul integru, precursorul genial al nenumăraților artiști din Montparnasse, care vor purta mizeria voluntar acceptată a existenței lor de artist ca o dovadă a vocației lor și o vor afișa ca niște prinți.
În solitudine, Gauguin jinduia să fie din nou printre oameni, iar cînd se afla printre oameni, se izola adeseori de ei de parcă l-ar fi incomodat. La Paris visa la natura virgină din depărtările exotice, iar cînd se afla pe insulele sale de vis, era din nou atras de Parisul rău famat. «Da», afirma bucuros în cartea sa *Noa-Noa*, «în mine a murit vechiul om de cultură. M-am născut din nou — un alt om, mai bun, mai puternic. Această
 înfiorătoare criză a însemnat despărțirea definitivă

de civilizație, de rău». Și totuși, nu rezista prea multă vreme în paradis, se întorcea din nou în țara răului și părea să se simtă foarte bine acolo, comportîndu-se ca un pașă și făcînd petreceri zgomotoase, pînă cînd o nouă mahmureală îl gonea din nou spre depărtări. Nu suporta singurătatea. Vroia să fie admirat, dacă nu ca artist, măcar ca bărbat și găsea totdeauna, fie la Paris, fie apoi iarăși pe una din insulele sudului, adepți devotați și femei docile. Pe ultima insulă a evadării sale, viața lui consta dintr-o continuă așteptare a vaporului următor, care să-i aducă vești de la Paris.

Arta sa preamărea o lume dorită și visată de o puritate originală. Tehnica, pe care și-a inventat-o, îi servea ca să insufle operei sale monumentalitatea miturilor preistorice. August Strindberg, care, ca și Gauguin, suferea din pricina insuficienței vieții civilizate și ar fi trebuit deci să-l înțeleagă, i-a scris, sincer îngrozit: «Am văzut copaci pe care n-ar putea să-i determine nici un botanist, animale nevisate nici chiar de Cuvier, oameni pe care i-ați fi putut crea doar dumnea-voastră, o mare care semăna cu o erupție vulcanică și un cer în care nu poate locui nici un Dumnezeu.... Ați creat un pămînt nou și un cer nou, însă eu nu mă simt acasă în această creație a dumnea-voastră». Gauguin a fost încîntat de această scrisoare, pentru că îi formula intențiile într-o formă caricaturală și confirma șocul sufletesc pe care artistul voia să-l dezlănțuie în privitorul tablourilor sale. Pricepîndu-se foarte bine la reclamă, a folosit textul ca prefață la catalogul unei licitații a tablourilor sale.

În timp ce Cézanne nu era niciodată mulțumit de opera sa, iar modestul van Gogh îi admira peste măsură chiar și pe artiștii moderați, considerîndu-i mult superiori lui, Gauguin avea pretenții de geniu și era pătruns de conștiința mărimii sale. Fără îndoială însă că și pictura sa a fost un act de îndrăzneală revoluționară: A însemnat ruptura totală cu tradiția artistică europeană și a întemeiat o nouă artă a muzicii culorilor. Gauguin

s-a desprins din realitate, şi acesta a fost un pas hotărîtor prin care l-a lăsat în urmă pe terestrul van Gogh. Vincent îi scria fratelui său: «Îmi este atît de scump adevărul, efortul de a fi adevărat în lucrul meu... pe scurt, cred că prefer încă să fiu cismar decît un muzician al culorilor». Pe îndepărtatele insule ale evaziunii sale, Gauguin nu se simţea mai izolat decît în Bretania sau la Paris. Izolarea îl înconjura totdeauna şi peste tot, ori de cîte ori căuta regiuni spirituale nedeşţelenite sau surse de energie primitive, pe care le putea descoperi doar în sine însuşi. Dezgustul faţă de civilizaţie şi nostalgia unui nou început au fost însă tocmai elementele care îl făceau executorul unei voinţe de înnoire acţionînd în acea perioadă doar subteran şi-l uneau cu o elită spirituală. Chiar dacă publicul nu l-a înţeles încă, iar cunoscătorii de artă se arătau rezervaţi, influenţa sa asupra unui cerc de artişti şi intelectuali a fost totuşi foarte mare. Refugierea în primitivism, exprimarea oportună a acelei «insatisfacţii în cultură» ce se simţea pretutindeni şi a zdruncinării speranţelor optimiste în progres — în 1895 a fost posibilă publicarea unei cărţi ca *Falimentul ştiinţei* de Ferdinand Brunetière — nu numai că nu speria, ci mai şi fascina şi făcea şcoală. La Pont-Aven, opt pictori i s-au alăturat lui Gauguin, supunîndu-se conducerii sale. Tînărul Sérusier absorbea învăţătura lui ca sugativa cerneala, inspirînd astfel grupul de artişti «Nabis», căruia îi aparţineau printre alţii Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Maurice Denis şi sculptorul Aristide Maillol. Criticii de artă Daniel de Monfreid, Gustave Geffroy şi Octave Mirbeau l-au susţinut pe Gauguin, poetul Mallarmé i-a recunoscut valoarea şi l-a simţit apropiat. În acea vreme cercurile de avangardă ale picturii şi literaturii s-au întîlnit în «simbolism», care urmărea să transpună de o manieră net antinaturalistă ideile abstracte în limbajul formelor vii.

Pictorii academici îi oferiseră publicului cultivat,

însă plat, ceea ce acesta îşi dorea. Impresioniştii

au luat-o cu treizeci, patruzeci de ani înaintea dorințelor publicului. Începînd cu Cézanne, cu van Gogh, cu Gauguin dorința publicului a încetat să mai joace vreun rol. Arta, care începuse să-și croiască drum, refuza să ofere spectacole colorate unui public de artă răsfățat. Cu o seriozitate care la Cézanne ajunsese un fel de «luciditate sfîntă», iar la Vincent chiar pînă la ardoare, arta tindea spre un adevăr pe care îl căuta, după sensul privirii artistului, în obiectivitatea spiritului cercetător și constructiv, sau în subiectivismul trăirii nemijlocite. Cézanne lucra mînat de un scop și se străduia să-l «realizeze,» însă nici o laudă nu putea să-i dovedească reușita eforturilor sale, ci numai lucrul însuși. Gauguin și van Gogh lucrau ca să găsească o formă de exprimare trăirilor lor: ei au creat în fond, pentru ei înșiși și s-au dăruit pe ei înșiși — crezul lor personal.

Cui trebuia să-i placă aceasta, dacă mai trebuia să-i placă cuiva? Artiștii, constrînși să trăiască într-o țară a nimănui — după cuvintele lui Vincent «singuri, săraci, tratați drept alienați și devenind cu adevărat alienați în urma acestui tratament», — au pornit pe un drum care îi îndepărta tot mai mult de societatea burgheză din vremea lor. Chiar și arta pornise nepăsătoare față de dorințele publicului, pe calea ei proprie: a început să devină conștientă de independența ei și nu mai dorea altceva decît să se reveleze în toată puritatea ei. Artistul căuta și găsea în artă un spațiu dincolo de societate, în care putea să fie și să rămînă el însuși. Și chiar dacă rămînea, ca persoană particulară, legat de societatea timpului său, «creatorul» din el tindea spre o independență, care îi interzicea orice cochetare cu publicul.

«L'art pour l'art» a fost idealul artiștilor acestei epoci, iar Vincent van Gogh îi scria fratelui său: «Arta pentru artiști, iată abia adevărata revoluție a artei». Această năzuință, transformată mai tîrziu de epigoni într-un manierism estetizant, izvora dintr-un dor de libertate, menit să-l salveze pe artist din servila funcție de pictor de curte al burgheziei, de furnizor al unor produse ama-

bile. Arta deveni conştientă nu numai de esenţa naturii ei, ci şi de forţa sălăşluind într-însa. Cînd Gauguin îşi aştepta succesul, trăgînd cu ochiul la public, o făcea mai ales pentru că simţul forţei artistice care la el s-a trezit la conştiinţă totală, dorea o confirmare. Eroarea sa consta în aceea că aştepta această confirmare de la un grup de oameni, care nu era receptiv la mesajul său.

O expoziţie de tablouri nu este locul unde se primesc mărturisiri sau se ascultă mesaje. Aici hotărîtoare este calitatea picturală, apreciată de cunoscători după gradul stăpînirii meşteşugului, rafinamentului artistic, desăvîrşirii artistice. Aici «erorile, care mai tîrziu se vor demonstra a fi caracteristicile unei arte noi» sînt considerate semne ale lipsei de talent, iar un artist care vrea să se «adreseze» unui public de artă cultivat, obsedat de «frumuseţe», ţinînd la bunele maniere, n-are voie să se bîlbîie ca un elev sau să gîngăvească ca un beţiv.

În capodoperele lui Cézanne, ale lui van Gogh sau Gauguin, privirea admirativă a posterităţii refuză să descopere imperfecţiunile care contemporanilor acestor artişti li s-au părut atît de neplăcute. Căutarea dibuitoare, stîngace, este însă un element al artei lui Cézanne, tot aşa cum şi violenta intensificare a expresivităţii constituie un element al artei lui van Gogh.

Jules Renard, care îl înţelegea atît de minunat pe «dulgherul culorii», nota în jurnalul său: «Paul Cézanne, barbar», iar artistul îşi zicea el însuşi «primitivul unei căi noi». O forţă primară, aparent barbară, caracteriza, în pofida rafinamentului, arta lui Gauguin, însă van Gogh considera că arta sa, comparată cu a lui Gauguin, este «extrem de vulgară». «Am totdeauna pornirile brutale ale unei bestii», îi scria fratelui în lunile în care a trăit împreună cu Gauguin.

Primul critic de artă care l-a lăudat pe van Gogh încă în timpul vieţii acestuia, a fost Albert Aurier. Articolul pe care l-a scris despre el, a fost primul dintr-o serie de articole pe care a vrut să le dedice «izolaţilor». «Ceea ce distinge opera lui van Gogh»,

scria el, «este excesul, excesul de forță, de nervozitate și de putere de exprimare». L-a numit pe van Gogh «un artist dur, cinstit, cu mîinile grosolane și nervii unei femei nervoase». A mai văzut însă și încotro tindea arta lui: în nici un caz spre Salon. Era o artă nouă, destinată unei societăți noi. «A vrut să inventeze o pictură», scrie Aurier, «care să fie foarte simplă, de-a dreptul copilărească și prin asta capabilă să emoționeze oamenii simpli și să fie înțeleasă chiar și de cei mai naivi».

Aici revoluția artistică a trecut în domeniul socialului: Artistul s-a adresat, peste capetele cunoscătorilor documentați, unei comunități de oameni mai simpli, care au și devenit primii săi adepți. Erau figuri atît de ciudat bizare ca vameșul Chocquet, care și-a aranjat în mica sa locuință un muzeu particular, ca nepriceputul muzician Cabaner, căruia bătrînul Cézanne i-a dăruit un tablou pentru că descoperise în el «niște părți bine reușite», ca acel ciudat doctor Gachet, care suporta în casă, alături de cîini, pisici, broaște țestoase și de o capră, chiar și un exemplar uman atît de neobișnuit ca Vincent van Gogh, sau ca binevoitorul negustor de vopsele Tanguy, care cu mărginita sa pricepere în domeniul artei și cu și mai limitate mijloace materiale, a reușit să devină un mare Mecena al artei.

În ciuda unui salariu rezonabil de funcţionar, Victor Chocquet trăia, împreună cu soţia şi copilul, în mizerie neagră şi tremura în timpul iernii în paltonaşul său ponosit, pentru că nu putea să reziste tentaţiei emanate de lucrurile frumoase. Patima sa de colecţionar izvora dintr-o iubire pură pentru opera de artă şi nu cunoştea încă febra colecţionării de valori. El dăruia tablouri aflate în proprietatea sa, le schimba pentru altele, însă nu le vindea niciodată. Pe Alexandre Dumas, care i-a oferit preţuri mari, l-a dat pe uşă afară.
Chocquet a fost mai mult decît un colecţionar de artă: a fost un apostol al artei. Îl puteai întîlni la toate expoziţiile şi licitaţiile impresioniştilor, unde se apropia cu un curaj leonin de vizitatorii care cîrteau, rîdeau şi ocărau, pentru a-i convinge de eroarea lor. Nu putea să urmărească prea multă vreme o discuţie despre artă fără ca să nu intervină cu: « Dar Cézanne? » Îl cunoscuse pe pictor prin intermediul lui Renoir, care a gîndit foarte bine: dacă exista la Paris un om în stare să înţeleagă opera lui Cézanne, acesta putea fi doar Chocquet. Cézanne îl vizita pe vameş în micuţa sa locuinţă, plină pînă la refuz de obiecte de artă de tot felul, admira tablourile care se înghesuiau pe pereţi, îngenunchia împreună cu el pe podea ca să privească colecţia de desene şi acuarele; în cele din urmă cei doi bărbaţi şedeau faţă în faţă profund răscoliţi
 şi plîngeau. Un geniu creator întîlnise un geniu

receptiv și astfel s-a legat o prietenie pe viață. Însă chiar înainte de aceasta, domnul Chocquet îndeplinise de dragul artei lui Cézanne, primul său « act de contrabandă »: a introdus prin contrabandă un tablou al lui Cézanne în propria sa casă. Această istorioară este povestită foarte felurit, însă de nimeni mai amuzant decît de Vollard: « Renoir i-a povestit domnului Chocquet ceva despre Cézanne și l-a determinat să cumpere o schiță a tabloului *Baigneuses*. Cu aceasta însă domnul Chocquet nu rezolvase încă problema cea mai delicată: introducerea micului tablou în casă. Căci colecționarul nu se temea de nimic mai mult ca de dezaprobarea soției sale. Din această pricină conveni cu Renoir ca acesta să-i aducă tabloul de parcă ar fi vrut să i-l arate. La plecare, urma să-l uite acolo, pentru ca doamna Chocquet să aibe timp să se obișnuiască cu el. Zis și făcut. Renoir veni cu tabloul. „Tiii, ce ciudat!", strigă domnul Chocquet destul de tare, încît să-l poată auzi și soția sa. „Marie, ia vino și te uită la această pictură pe care mi-a adus-o Renoir ca să mi-o arate." Doamna Chocquet rosti cîteva cuvinte de laudă, iar Renoir uită tabloul la plecare ».

Să-l lăsăm pe Vollard să povestească mai departe, cum a introdus Chocquet un alt Cézanne, o schiță cu niște mere, în casa unui alt colecționar. Era o cunoștință comună, care colecționa impresioniști, dar care îl considera pe Cézanne un cîrpaci.

« Nu vă cer să agățați tabloul pe perete », i-a spus Chocquet timid, după ce își înmînase darul.

« Sigur că nu », răspunse domnul B. « N-ar fi deloc o pildă potrivită pentru fiica mea, care tocmai învață să deseneze! »

« Însă », a adăugat Chocquet stăruitor, « mi-ați face o plăcere nespus de mare, dacă v-ați uita din cînd în cînd la aceste mere. Ar fi suficient să puneți micul tablou în sertarul de colo. »

Domnul B., pe care această amabilitate nu-l costa nimic, acceptă și Chocquet se duse în fugă, radios, la Renoir pentru a-l informa despre acest succes. Chocquet și-a permis al treilea act de contrabandă, mulți ani mai tîrziu, cînd aproape pierduse plă-

cerea de a colecționa, fără să fi renunțat însă la prietenia sa cu Cézanne. Organizatorii Expoziției mondiale din anul 1889 i s-au adresat cu rugămintea de a le împrumuta o mobilă prețioasă din colecția sa. Chocquet a pus condiția ca, în același timp, să fie expus și un Cézanne din colecția sa. Și, într-adevăr, tabloul a fost expus, însă într-un colț atît de întunecos, încît abia putea fi văzut.

Patima cu care Victor Chocquet a susținut arta lui Cézanne nu mai are nimic comun cu « pasiunea de colecționar. » Oare de cînd dăruiește un colecționar tablouri ca să cîștige amatori simpatizanți pentru un artist? După cum nici capacitatea de a-i urma pe artiștii din vremea sa în domeniile desțelenite de ei, nu mai poate fi explicată doar prin talentul său receptiv de-a dreptul genial. Talentul receptiv este un fenomen pe care trebuie să-l deducem dintr-un « instinct al artei » și pe care-l putem analiza la fel de puțin ca și talentul imagistic înnăscut al unui artist creator. Dar dacă putem afirma despre arta lui Cézanne că ea, ca act de voință conștient și ca efort spiritual, a părăsit căile instinctului, trecînd dincolo de domeniul talentului, trebuie totodată să-i acordăm și admiratorului său, Chocquet, o intensitate similară a trăirii artistice, care să depășească cu mult simplul fler. Același om care scormonea în dughenele cu vechituri căutînd valori antice și colecționa Delacroix, a fost și unul dintre primii admiratori ai impresioniștilor. În același timp el s-a arătat receptiv față de o artă, față de care toți ceilalți admiratori ai impresionismului au rămas încă decenii la rînd neînțelegători.

Un instinct de o asemenea plasticitate nici nu există; simplei receptivități față de valorile artistice trebuia să i se adauge o sinceră înțelegere a eforturilor artistice pentru ca receptivitatea pasivă să devină co-trăire activă, să se apropie chiar de co-creație, de *activitatea artistică indirectă* — pentru a folosi cuvintele lui Vincent van Gogh. Tipul pasionatului de artă reprezentat de Victor Chocquet se înrudea cu tipul de artist modern creat de această epocă. Amatorul de artă nu mai era acel vizitator

al galeriilor care, dintr-un jilț comod, contempla epicurian tablourile de pe perete; pe el arta l-a mișcat și l-a silit să se pună în slujba ei. Astfel, el mai împărtășea și soarta pictorilor pe care-i apăra: de dragul artei accepta lipsurile materiale și ironia celor din jurul său. De altfel era numit « Chocquet nebunul. »

În scrisorile sale către fratele lui Théo, Vincent van Gogh a subliniat în repetate rînduri, că realizările artistice personale și le consideră doar ca o contribuție la « adevărata și marea renaștere a artei », pe care poți s-o slujești pe diferite căi: ca artist sau ca negustor. Din această pricină s-a și declarat mereu dispus să renunțe la pictură și să colaboreze cu fratele său ca negustor de tablouri. Și n-ar fi considerat acest pas drept dezertare, deoarece se poate face artă și de pe o asemenea poziție. « Cu cît devii mai inevitabil negustor, cu atît devii mai artist », îi scria fratelui său.

Prin mijlocirea unchiului său, Vincent, care făcuse un înfloritor comerț de tablouri la Haga, devenind mai tîrziu co-proprietar al magazinului de tablouri și obiecte de artă « Goupil » de la Paris, a fost instruit în profesiunea de negustor de tablouri la diferite firme ale acestei întreprinderi internaționale. De la vîrsta de 16 ani a lucrat în magazinul din Haga, pentru a trece cîțiva ani mai tîrziu la filiala londoneză. De la Londra a fost transferat la Paris, de la Paris retransferat apoi la Londra, apoi trecut iarăși în cadrul magazinului principal de la Paris, unde însă n-a rămas prea multă vreme. Nici pe el nu-l satisfăcea munca, nici superiorii săi nu erau mulțumiți cu realizările sale. Însă, indiferent din ce motive a intervenit concedierea sa, ea a pus capăt carierei sale de negustor de tablouri. S-a simțit totuși toată viața atras de această profesiune. În timpul anilor de ucenicie la firma « Goupil » învățase să urască comerțul de tablouri, această « hoție organizată » cum o numea el. « Tu însă », îi scria fratelui său, « ești cu totul altceva decît un simplu comerciant cu tablouri de Corot... Tu nu faci parte dintre negustorii de oameni... pentru că tu procedezi într-adevăr

omenește. » Cu profesiunea umană de negustor care să-i susțină pe artiștii în viață, ar fi fost de acord și ar fi exercitat-o cu plăcere chiar și el. Începuse însă la Paris să caute posibilități de a-și vinde tablourile. În mod manifest nu vroia să se dea pe mîna micilor negustori de tablouri, care ar fi fost dispuși să se ocupe de lucrările sale. Își expunea tablourile la « Tambourin », o circiumă aparținînd unei italience La Segatori. În tinerețea ei fusese un model cunoscut, mai era încă și acum o apariție impunătoare și o vreme se spunea despre ea că ar fi iubita lui Vincent. Cînd iubirea sau prietenia s-a destrămat, pictorul și-a luat tablourile într-o roabă și a început să-și caute noi posibilități de expoziție. Le-a descoperit în « La Fourche », o imensă hală cu oberlihturi, slujind drept restaurant de categoria a treia. Clienții vedeau nu fără groază apărînd pe pereți sălbatice tablouri, care lor li se păreau îndeajuns de diletante, tablouri ale lui van Gogh și ale prietenilor săi Anquetin, Koning și Emile Bernard. Cînd Vincent începuse să picteze la Arles, italianul Volpini, proprietarul unui pavilion la Expoziția mondială, s-a mulțumit în locul unor oglinzi venețiene nesosite la timp, cu tablourile unor tineri cărora li se trîntise ușa expoziției mondiale în nas. Schuffenecker, prietenul lui Gauguin, găsise această soluție isteață, și Vincent n-ar fi avut nimic împotrivă să participe la această expoziție, dacă n-ar fi protestat fratele lui, Théo, mai timid și mai gingaș decît fratele său, căci se împotrivea unui asemenea drum pe scara din dos.

Scrisorile pe care Vincent le scria fratelui său de la Arles aveau adeseori un ton conspirativ. Nu visa numai la o colonie de artiști, mai plănuia și un fel de cooperativă de artiști, discutînd acest proiect cu un uimitor simț al realității: « Poate că ar fi mai ușor să se unească cîțiva negustori și colecționari pentru a cumpăra niște tablouri impresioniste, decît să se găsească artiști dispuși să accepte o împărțire egală a prețurilor obținute pe tablourile vîndute. Cu toate acestea, artiștii n-ar
91 putea să facă nimic mai bun, decît să se unească,

să predea tablourile cooperativei și să împartă prețul de vînzare măcar astfel, încît societatea să garanteze membrilor ei posibilitatea de existență și de muncă ». Desigur, acest consorțiu de artiști nu ar fi putut să se impună decît dacă ar fi participat la el și artiști consacrați. Tocmai aici însă și dificultatea: ce avantaj ar fi putut să aibă Degas, Monet, Renoir, Sisley și Pissarro, dacă împărțeau cîștigurile cu niște pictori care mai luptau încă să obțină consacrarea, ca de pildă Seurat, sau mai erau încă necunoscuți marelui public, ca Gauguin și el însuși? Răspunsul părea îndeajuns de simplu: experții trebuiau să elaboreze un sistem de repartiție, care să-i acorde fiecărui membru al cooperativei anumite puncte pe care le putea pretinde în baza prestigiului său și a prețului pe piață al tablourilor sale. Vincent a încercat să-și cîștige pictorii prieteni pentru acest plan și să ajungă la o colaborare — chiar și în sens comercial — mai ales cu Gauguin.

Cunoștea spiritul de echitate al fratelui său și îl respecta. Știa că nu era felul lui Théo să facă afaceri în spatele firmei sale, și a nădăjduit o vreme că firma va putea fi cîștigată pentru planurile sale și ale lui Théo. Bineînțeles că ar fi preferat ca fratele său să părăsească firma. Théo se epuiza în slujba firmei sale și-și risipise forțele cele mai bune în activități administrative, care nu-i ofereau nici o satisfacție. El continua să poarte lanțurile pe care Vincent le scuturase, și le purta cu atîta răbdare pentru a putea să-l susțină financiar pe Vincent și să nu-i pericliteze producția artistică. Pictorul a apreciat foarte corect situația fără nici o perspectivă în care se afla tînăra artă. Mîntuirea nu putea veni din partea unor mici negustori ca Portier sau a unui negustor de vopsele ca Moș Tanguy, iar marile galerii, pe care el le numea « magazinele bulevardiere », nu-și permiteau nici un experiment. Goupil era exemplul cel mai limpede pentru aceasta. Marfa căutată, pe care se întemeia comerțul de tablouri, consta încă din produsele profesorilor academiști, negoțul cu impresioniști ca Pissarro și Monet era încă neînsemnat

în comparație cu acela, iar pentru plăcerea de a experimenta a unor comercianți care se temeau de orice risc, reprezenta o atitudine superioară; cel mai înalt dintre sentimente. Théo van Gogh, ca șef de filială la Boussod, Valadon & Co. — ginerii lui Goupil și urmașii săi de drept — trebuise să-și folosească întreaga sa forță de convingere pentru a-și îndemna șefii la acest pas.

Un client care pășea în micuța galerie, nu era confruntat de la început cu asemenea îndrăzneli, care ar fi putut să-l alunge. Boussod, Valadon & Co. era o întreprindere sobră și ținea la « bunul său gust ». Aici erau expuse pe pereți tablouri pe care un burghez onorabil putea să și le atîrne fără grije în salon, produse chibzuite, pictate după toate regulile artei în atelierele marilor zilei ca Bougereau și Meissonier. Abia cînd cineva urca o treaptă mai sus, învăța ce însemna firma Boussod, Valadon & Co., despre care Gauguin scrisese mult prea devreme, jubilînd, că va deveni « centrul impresionismului » — identificînd încă impresionismul cu arta modernă și considerînd propriile sale încercări ca făcînd parte din impresionism. Théo van Gogh învățase meseria la filialele din Bruxelles și Haga și lucra de ani de zile la Paris. Aici obținuse succese importante pentru firmă. Cînd Monet a rupt relațiile cu Durand-Ruel, reușise chiar să-l lege pe artist prin contract de firma sa. Desigur că nu priceperea pentru artă i-a lipsit ca să devină un mare negustor de tablouri, ci calitățile de bun vînzător. După cum îl descrie Gustave Kahn, arăta « palid, blond și atît de melancolic, încît aveai întotdeauna impresia că îți întinde tablourile sale ca un cerșetor castronul de lemn. » De fapt nu era chiar blond, ci roșcat ca și fratele său, și acesta ne-o confirmă un pictor german care se afla la Paris și a vizitat galeria. « Un funcționar tînăr și amabil, cu părul roșu, care nu arăta de loc a francez, ne-a salutat bucuros ca pe niște vechi cunoștințe. Se vedea că tablourile nu stîrneau prea mult interes, deoarece galeria era de cele mai multe ori goală. Ne învîrteam nestingheriți și
 contemplam tablourile, în timp ce tînărul stătea

retras într-un colț, zîmbind în gol și creînd o impresie amuzată. Cîteva zile mai tîrziu a deschis vorba și ne-a spus că și-a dat seama că ne interesează arta modernă. Ne-a povestit că are un frate pictor, care trăiește la țară și ne-a întrebat dacă ar putea să ne arate unele din tablourile sale. » Cînd clienții aprobau întrebarea, Théo scotea cîteva tablouri ale fratelui său dintr-o încăpere învecinată. Căci nu i se îngăduise niciodată să agațe de perete asemenea « monstruozități ». Pictorul german povestește în continuare, cum acest « funcționar amabil » a adus cîteva tablouri neînrămate, de format mai mic. « Stătea modest deoparte și observa efectul tablourilor asupra noastră. Ne aflam încă sub impresia vrăjii lui Monet și am rămas oarecum perplecși. Era cu totul altceva: natura văzută prin prisma unei voințe puternice, decorativ, contururile trase uneori cu culoare albastră ca în vechile xilogravuri japoneze. Domnul m-a întrebat ce părere am. Am lăudat culorile frumoase și pure, dar le-am socotit puțin prea stilizate pentru gustul meu. Domnul amabil ne-a mulțumit și a dus tablourile înapoi. »

Cunoscătorul de artă care era în realitate Théo se arăta abia în conversațiile cu prietenii. Din pricina timidității sale trebuie că făcea o impresie nesigură și neajutorată asupra străinilor. În orice caz nu era personalitatea care să fi putut insufla încredere unui public de artă șovăitor. Dacă ar fi început să lucreze independent, ar fi devenit, cum spunea Vincent, « primul negustor-apostol. » Astfel, s-a străduit în zadar să obțină sprijinul unchilor din Haga pentru realizarea planurilor sale, căci aceștia s-ar fi lăsat mai ușor convinși că Vincent e chemat să devină pictor, decît că Théo ar putea să desfășoare vreodată un negoț propriu. Puțina moștenire care i-a revenit în vara anului 1888, nu putea să-i asigure existența. O parte a banilor a pus-o deoparte pentru a-și putea sprijini mai bine fratele, iar cealaltă a folosit-o pentru a încheia un contract cu Gauguin, căruia îi plătea 150 franci lunar. Totuși n-a putut să-i ferească nici pe Vincent, nici pe Gauguin de ruină. Théo

van Gogh s-a prăbuşit sufleteşte o jumătate de an după moartea fratelui său.

Pentru Vincent, Théo van Gogh a fost mai mult decît un frate, iar marelui pictor i-a fost mai mult decît doar un Mecena. Între cei doi oameni, atît de strîns înrudiţi şi totuşi atît de fundamental deosebiţi, s-a constituit o comunitate care nu mai admitea să-l desparţi pe « creator » de cel care îl înţelegea şi-l ajuta. Vincent ţinea în mînă paleta şi pensula, Théo a fost însă acela care îl ţinea pe el, ajutîndu-l să creeze. Devotamentul său nemărginit şi încrederea sa reprezentau energii sufleteşti, care au participat la înfăptuirea operei lui Vincent.

Nimeni n-a ştiut aceasta mai bine decît însuşi Vincent. « Află deci », îi scria fratelui, « că Tu îndeplineşti aceeaşi operă ca şi pictorii cărora Tu le dai bani şi ale căror tablouri Tu le vinzi, creîndu-le astfel posibilitatea să producă altele noi. Dacă un pictor îşi perverteşte caracterul printr-o muncă dură, pictura făcîndu-l inutilizabil pentru multe, pentru viaţa de familie etc., dacă el ajunge din această pricină să picteze nu numai cu culori, ci şi cu dezgust şi cu renunţare de sine — atunci munca Ta este plătită la fel de prost şi Te costă şi pe tine, ca şi pe pictor, abandonarea personalităţii Tale... Toate acestea doar pentru a-ţi spune că, dacă Tu faci *indirect* pictură, eşti mai productiv decît mine de pildă. »

Încă şi în ultima sa scrisoare, scurt timp înainte de a se sinucide, chinuit şi tulburat de apropierea nebuniei, încerca să-l convingă pe frate că el participă « ca intermediar » la naşterea unor tablouri care şi-au păstrat echilibrul pînă şi în prăbuşire.

« Da, dacă Théo van Gogh n-ar fi murit... » îi scrie Gauguin prietenului său de Monfreid în anul 1892. În scrisorile sale se plîngea mereu de negustorii care nu mai dădeau nici un semn de viaţă. Singurul dintre ei care vînduse ceva, a fost « moş Tanguy », însă era vorba de un tablou, pe care Gauguin i-l încredinţase cu indicaţia de a nu-l vinde în nici un caz. Ceilalţi negustori

erau şi mai neputincioşi. Nici o veste de la Portier, nici o veste de la Joyant « care mai mult zice, decît face. »
Acest Maurice Joyant trecuse în locul lui Théo van Gogh. Domnul Boussod îi dăduse următoarele directive la angajarea sa: « Fostul şef al filialei noastre, un individ total ţicnit ca şi fratele său, pictorul, a îngrămădit lucruri respingătoare ale unor pictori moderni, discreditîndu-ne firma. Veţi găsi printre ele cîteva opere ale unui peisagist, un anume Claude Monet, care a început să poată fi vîndut în America. Restul sînt nişte monstruozităţi, vedeţi ce faceţi cu ele şi lăsaţi-ne în pace cu asemenea tablouri, că altfel va trebui să închidem prăvălia ». Monstruozităţile pe care domnul Boussod ar fi vrut să le elimine din prăvălia sa, erau tablouri de Degas, Pissarro, Daumier, Jongkind, Redon şi Toulouse-Lautrec.
Într-una din zile, Joyant a restituit tot ce firma preluase în comision de la Gauguin prietenului acestuia, lui Monfreid. La fel procedă şi Portier. El a mai precizat: « Tablourile pe care vi le restitui, le-am tot oferit clienţilor mei, dar în zadar. E cu totul lipsit de sens că le mai păstrez aici ». Nu e de mirare că negustorii îl aduceau pe Gauguin la disperare. Planul conceput de Gauguin pentru a ieşi din impas pare însă cu mult mai diletant decît proiectul lui Vincent de a crea o cooperativă de artişti. Poate oare să fie luată în serios ideea unei loterii de tablouri, pe care i-a comunicat-o prietenului său? Monfreid urma să caute « cincisprezece persoane, care înţeleg pictura mea sau vor să cîştige de pe urma ei. » Aceşti amatori urmau să adune anual o sumă de 2400 franci şi să obţină astfel dreptul de a trage la sorţi unul din cele cincisprezece tablouri pe care Gauguin vroia să le pună la dispoziţie în acest scop.
În această perioadă de interregnum artistic, un amator de artă se putea întîlni cu arta de avangardă doar datorită unei întîmplări, dacă încă o plimbare prin încă ruralul Montmartre îi purta paşii prin faţa vopselăriei lui Julien Tanguy de pe Rue Clauzel. În vitrină, alături de pensule, vase de culori şi

ustensile de pictură se mai aflau şi cîteva tablouri, iar un afiş preciza: « Colecţie mai mare în interiorul magazinului. » Cel care se lăsa ademenit de acest afiş şi intra în prăvălie, avea fericirea să întîlnească pe unul din cei mai ciudaţi oameni despre care vorbeşte istoria artei.

Cum arăta, ne povestesc portretele lui Vincent, dintre care unul se află astăzi în Muzeul Rodin. În faţa unui perete împodobit cu xilogravuri japoneze, care-i indică imediat calitatea de vînzător de tablouri, şade acest bărbat mic, masiv, cu picioarele crăcănate. Faţa bărboasă sub o pălărie cu borurile largi ne indică un « mucalit », cum îl numea Vincent în scrisorile sale, cu o gură expresivă şi senzuală, cu nasul scurt ca o pătlăgică şi cu ochii foarte albaştri şi vioi. Fruntea este ascunsă cu totul sub pălărie, însă un alt portret, expus acum la Copenhaga, ne demonstrează că era foarte înaltă şi frumos bombată.

Tot ceea ce ştim despre acest om, citim în scrisorile lui Vincent van Gogh, în cărţile presărate cu anecdote ale lui Vollard şi într-un articol al lui Émile Bernard. Din toate aceste mărturii putem conchide cu certitudine doar că Julien Tanguy, pe care fiecare îl numeşte « Moş Tanguy » era un original, un om ciudat, profund cumsecade şi simplu, pe care nu puteai să nu-l iubeşti. Vollard ni-l schiţează într-un tablou, care pare să fie mai degrabă o caricatură: atît de mult îi subliniază mărginirea spirituală şi moralitatea mic burgheză. Născut în anul 1825, şi-a trăit primii ani de viaţă ca tencuitor în ghips şi funcţionar la căile ferate, pînă ce a învăţat de la un vopselar, pe nume Edouard, meşteşugul amestecării vopselelor şi şi-a deschis el însuşi o mică vopselărie în apropiere de Rue Lepic. Era gata să cadă victimă tulburărilor politice din vremea Comunei: intervenţia unor clienţi influenţi a împiedicat în ultima clipă executarea sa. Va fi simpatizat într-adevăr cu răscoala sau a căzut din pură întîmplare în mîinile poliţiei de ordine, nu se ştie: cert e că de atunci se considera revoluţionar şi trăia din amintirea prizonieratului în Camp de Satory şi a procesului din faţa Curţii

Marțiale, care era cît pe ce să-l coste capul. Vollard, care îl considera un om profund cinstit și pașnic, nu putea să creadă în convingerile sale revoluționare. Mai tîrziu, cînd în prăvălioara sa se întîlneau artiști și critici de artă și se porneau pe dezbateri furtunoase, asista și el alături de ei și aveai impresia că nu înțelege nici un cuvînt din toată discuția. Putea însă să se entuziazmeze pentru artă și iubea artiștii. Imensa lui bunătate îl făcea să le acorde credit și să accepte de la ei tablouri în loc de plată, ceea ce îl făcea nu numai să aibe veșnic dificultăți, ci și mari lupte cu soția sa. Madame Tanguy, pe care Vincent o numea «Xantipa» sau «șarpe veninos» și despre care afirma că are un creier de piatră sau cremene și că e mai periculoasă decît omul mușcat de un cîine turbat, îi făcea soțului ei o viață infernală, din care pricină Vincent îl și compară cu «primii creștini, cu martirii și cu sclavii». În mod deosebit îl dușmănea pe Vincent van Gogh, care risipise mult prea multă culoare pe tablourile sale imposibil de vîndut. Se pare că portretul, pe care acesta i l-a pictat, n-a reușit s-o facă destul de plăcută; a fost îndepărtat cu grabă din casă, poate vîndut, poate ars, în orice caz a dispărut. Propriul său portret, pictat de mîna lui van Gogh, Tanguy l-a păstrat pînă la moartea sa. Pe clienții care insistau să-l cumpere, îi speria cu prețul enorm de 500 franci.

Pissarro, care în perioadele sale cele mai grele avusese ocazia să se convingă de bunătatea acestui om simplu, se străduia necontenit să-i găsească clienți noi. Așa cum le-a făcut cunoștință mai tîrziu lui Seurat și Signac cu Tanguy, îl introdusese și pe Cézanne în micuța și întunecoasa prăvălioară de pe Montmartre. Între vopselarul modest și artistul greu abordabil s-a dezvoltat curînd un raport de încredere. Cînd Cézanne nu se afla la Paris, Tanguy căra cu roaba tablourile pregătite pentru «Salon» și le lua apoi de acolo de îndată ce erau respinse — ceea ce se întîmpla cu o teribilă regularitate. Avea de asemenea în păstrare și cheile atelierului lui Cézanne, și cum ne vine greu să credem istorioara crunt-amuzantă

pe care Vollard o povesteşte în acest context, să-l lăsăm să ne-o istorisească chiar el.

«Deoarece nu devenise încă o modă să se plătească mulţi sau măcar ceva bani pe asemenea monstruozităţi, se întîmpla doar rareori ca cineva să găsească drumul spre Rue Clauzel. Dacă totuşi apărea vreodată un iubitor al lui Cézanne, Tanguy îl conducea în atelierul pictorului, ale cărui chei le avea, iar acolo respectivul putea să aleagă din stivele de tablouri, la preţul fix de 40 de franci pentru cele mici şi 100 franci pentru cele mari. Moş Tanguy apărea înarmat cu o foarfecă şi oferea mici „motive", în timp ce cîte un iubitor de artă mai sărac îi întindea cîte un Louis, pentru a putea lua acasă trei mere de Cézanne.»

Vollard recunoaşte el însuşi că pe vremea sa, adică atunci cînd a văzut el primele tablouri de Cézanne la Tanguy şi acestea i-au dat, după cum spune el, un «pumn în stomac», situaţia era deja cu totul alta, «Nu fiindcă iubitorii de artă ar fi devenit mai prevăzători, însă Cézanne luase cheia atelierului din nou la el, iar Moş Tanguy, pe care Emile Bernard îl lămurise în privinţa anumitor deosebiri ierarhice, păstra cele cîteva tablouri de Cézanne, care îi mai rămăseseră, ca pe nişte comori de nepreţuit». El însuşi, Vollard, a fost cel care, după moartea lui Tanguy, le-a dobîndit pentru un total de 900 franci. La decontare, licitatorul l-a felicitat pentru acest act de curaj, care nu era deloc neînsemnat, întrucît nu avea decît 300 franci în buzunar şi în rest o poliţă pe termen lung. Pe vremea aceea nu era decît un mic începător: moartea lui Tanguy coincide cu începuturile lui Vollard.

Este foarte ispititor să istoriseşti povestea acelui vopselar foarte cumsecade, însă prost, care i-a sprijinit pe marii artişti ai timpului său, în timp ce cunoscătorii meşteşugului şi negustorii de breaslă le întorceau încă spatele. Este ca o răzbunare întîrziată faţă de «oamenii cultivaţi», pe care i-a ruşinat un «om simplu din popor». Totuşi,

 misterul «Tanguy» nu poate fi deslușit numai în

felul acesta. Trebuie să răspundem la întrebarea: vopselarul i-a sprijinit din pură bunătate pe pictorii care întîmplător au fost marii artiști ai timpului său, sau mai avea în afară de dragostea pentru artiști și o iubire pentru artă, care îl făcea receptiv pentru valori plastice?

Chiar și Vollard trebuie să recunoască că Tanguy se interesa pătimaș de pictură. Își neglija prăvălioara pentru a-i vizita pe pictori în atelierele lor și a-i urmări în timp ce lucrau. Și chiar dacă, în bunătatea sa, se lăsa convins să-l ajute cu pînză și vopsele pe fiecare nenorocit ajuns la ananghie, în selectarea artiștilor, ale căror tablouri le colecționa, el demonstra totuși o mînă uimitor de sigură. Primii pe care i-a promovat, fuseseră impresioniștii, iar cînd pentru tablourile lor au început să se plătească prețuri inaccesibile clientelei sale, nu i-a mai rămas din cercul acesta decît Cézanne, pentru care încă nu existau cumpărători. Și iarăși, tînăra și foarte tînăra generație de artiști postimpresioniști a găsit și ea un protector în el, destul de des, pe singurul protector în lumea comerțului de tablouri în care putea să aibă un sprijin. În colecția sa se găseau opere ale lui Gauguin, van Gogh, Seurat și Signac, și aceasta nu putea fi un simplu joc al întîmplării.

«E cert faptul», scrie John Rewald, «că artiștii pe care îi promova și pentru care nu existau încă cumpărători, erau tocmai aceia care au devenit mai tîrziu celebri. Poate că nici nu și-a dat seama de mărimea geniului lor, lăsîndu-se mai degrabă înduioșat de onestitatea lor, dar trebuie să ținem seama totuși că și pictorii proști pot să fie onești». Tanguy n-a fost un estetician cultivat, în schimb însă un om al ochiului, care iubea culorile și manifesta o repulsie de-a dreptul fizică pentru tot ce numea el «sosul maron». «Cel care avea îndrăzneala», povestește Vollard, «să ceară de la el un tub de negru, era privit chiorîș». Dimpotrivă, îi admira pe pictorii încă desconsiderați de lumea din jur, care aveau curajul să folosească o culoare pură, puternică, luminoasă, întinsă cît mai gros —, în ei vedea pe artiștii moderni, pe ei îi numea cu

adînc respect «Ces messieurs de l'École». Entuziasmul său la vederea acestor orgii de culoare poate să pară naiv, a însemnat însă probabil pentru artiști mai mult decît izbucnirea plină de temperament a unei bucurii pur infantile în fața unor obiecte strălucitoare. Théo van Gogh nu lăsa niciodată să-i scape prilejul de a-i comunica fratelui său ce spunea Moș Tanguy despre ultimele sale tablouri. «Poți să-ți imaginezi», scria el, «ce plin de entuziasm este în fața unor tablouri atît de bogat colorate ca *Via roșie*. Ce n-aș da să-l pot auzi.»

În imaginea pe care lumea și-a făcut-o despre Julien Tanguy, întîmplarea și eroarea joacă un rol prea mare: din întîmplare a devenit vopselar, din întîmplare a colecționat marea artă a timpului său, dintr-o eroare a fost bănuit că s-ar afla de partea răscoalei și era cît pe ce să fie împușcat. Excluzînd toate aceste coincidențe, ne aflăm în fața unei alte imagini: Tanguy a devenit vopselar pentru că avea un simț al culorii puternic dezvoltat; a fost aproape condamnat la moarte, pentru că a fost implicat în răscoala Comunei; și a iubit arta impresioniștilor și neoimpresioniștilor pentru că a înțeles limbajul culorilor și a știut să citească în tablouri spiritul înnoirii, căruia îi datora nașterea lor. Căci i-a iubit pe acești artiști, care-i «aruncau în obraz găleți de culoare» publicului — după cum afirma Ruskin dojenitor despre impresionistul american James Whistler. Poate că i-ar fi iubit și mai mult pe artiștii din generația următoare, pe cei numiți fauvi, de pildă pe Derain și Vlaminck, care foloseau culorile ca pe niște «cartușe de dinamită», întinzîndu-le pe pînză direct din tub. Același Vollard, care nu vroia să creadă în convingerile revoluționare ale lui Tanguy, istorisește în cartea sa despre Cézanne povestea unui cetățean din Aix, care datorită convingerilor sale revoluționare a găsit o «relație de stimă» față de opera lui Cézanne. Considera că tablourile sînt pictate într-un stil insuportabil, descoperea însă în ele «tendințe anarhiste». Vollard povestește: «Propunerea mea de a cumpăra de la el tablourile

lui Cézanne, a găsit-o extraordinară: ideea de a împinzi lumea cu asemenea tablouri *extremiste* îi aducea apă la moară bătrînului revoluționar.» Aveam multe temeiuri să credem că Tanguy gîndea în mod asemănător.

Conceptele sale de morală n-au fost mic-burgheze, cum ar vrea Vollard să ne facă să credem, ci, mai de grabă, ascetice. El considera pe fiecare om, care cheltuia mai mult de o jumătate de franc pe zi pentru necesitățile sale, drept un netrebnic și cum știa că mulți dintre tinerii săi pictori nu dispuneau nici măcar de acest minimum de existență, îi lăsa cu plăcere să ia parte la prînzurile sale frugale. Cînd vroia să pună într-o lumină potrivită valoarea unui tînăr artist, îl lăuda afirmînd că nu-și pierde timpul prin cafenele și nici nu se duce la curse. Nu-și risipea banii pe boemi; promova tineri obsedați de artă, setoși să muncească, meritînd să aduci o jertfă pentru ei. Fără îndoială că se lăsa condus de impresia personală, pe care o făceau asupra lui, era însă probabil în stare să descopere în «scriitura» acestor tablouri, trăsăturile onestității.

Succesul pictorilor pe care îi promovase în tinerețea lor, îl bucura, însă gîndul că printr-un asemenea succes ar putea să fie purtat cîndva spre culmi și să cîștige mult, îi era cu totul străin. Dacă a visat cîndva la o mare «lovitură», l-a interesat doar posibilitatea de a-și plăti datoriile și de a putea să-și ajute mai bine prietenii săi pictori. Firește că era mîndru de faptul că, pentru o anumită elită a artei, a devenit cu timpul o celebritate.

Victor Chocquet și Signac și-au cumpărat primele Cézanne-uri de la el, iar mai tîrziu, dacă cineva vroia să afle ceva despre Cézanne, trebuia să se ostenească pînă la el.

După cum istorisește Bernard, micuța și întunecoasa prăvălioară a lui Tanguy era vizitată așa cum vizitezi un muzeu. Se îmbulzeau acolo uneori tineri artiști, critici pe poziții de avangardă și chiar și profesori, academicieni și membrii ai «Institutului». Se ajungea la dezbateri înflăcărate,

în care entuziasmul tineresc se ciocnea de scepticismul spiritelor conservatoare. Tablouri, în care unii vedeau opere de artă geniale, le apăreau celorlalți drept cîrpăceli diletante și cu un asemenea prilej se pare că i-a scăpat lui Gauguin exclamația: «Nimic nu seamănă mai mult cu o cîrpăceală decît o capodoperă!»

Moș Tanguy îi lăsa pe oameni să vorbească: asculta în tăcere și nu intervenea niciodată. Bernard ne relatează însă cu cîtă rîvnă și iubire le prezenta vizitatorilor opera lui Cézanne. În timp ce desfăcea pachetul ambalat cu grije, zîmbea misterios, iar ochii săi străluceau de o emoție reținută. Folosind un scaun drept șevalet, prezenta un tablou după altul, contemplîndu-l el însuși, cu emoție mută. Apoi începea să povestească despre Cézanne, ce încet lucrează, cum nu e niciodată satisfăcut de opera sa, că și la o vîrstă atît de înaintată mai studiază și mai învață încă.

Puterea de convingere care emana de la acest om simplu și care îl făcea să fie un apostol al artei este descrisă de un critic american, care i-a vizitat prăvălia în anul 1892: «Privește mai întîi, de o manieră ciudată, aproape cu gingășia unei mame, tabloul și se uită apoi la tine, pe deasupra ochelarilor, de pacă ar vrea să te roage să-i admiri copilașii. Indiferent de vederile mele personale, nu m-am putut sustrage impresiei că o mișcare artistică, care poate să producă o asemenea dăruire, trebuie să aibe un sens mai profund decît simpla furie a unui curent la modă.»

După moartea lui Vincent, Théo van Gogh i s-a adresat lui Paul Durand-Ruel cu rugămintea de a expune în saloanele sale opera postumă a fratelui. Durand-Ruel a studiat tablourile, le-a declarat în chip rezervat drept «foarte interesante» și a tot amînat hotărîrea definitivă, pentru ca în cele din urmă, prin unul dintre fiii săi, să-i scrie lui Théo o scrisoare amabilă de refuz. Ajunsese și el aproape de șaizeci de ani, se bucura de roadele unei victorii cucerite destul de amar, și prudența care îi lipsise toată viața, se prezentă acum, deghizată în înțelepciune bătrînească, de fapt însă expre-

sie a oboselii și a nevoii de siguranță și liniște. Nu-i era de loc pe plac că Pissarro, căruia îi organizase o expoziție magnifică și ale cărui tablouri se vindeau atît de frumos, a început să experimenteze din nou. Instinctul pentru artă nu l-a părăsit nici la bătrînețe: a organizat o expoziție Gauguin, însă scandalul stîrnit l-a umplut de teamă. Să pericliteze oare existența galeriei, pe care vroia s-o lase moștenire fiilor săi, și asta din pricina experiențelor unor artiști tineri? Oare nu exista nimeni altcineva, care să-și fi asumat, în locul lui, dificilul oficiu de mijlocitor între arta tînără și public? Nu era nimeni. Arta academică era încă foarte prețuită, iar cercurile progresiste ale publicului de artă abia ajunseseră acum la impresionism și făceau, epuizați, o pauză, de parcă ar fi atins cea mai înaltă dintre culmi. Descoperirea că toată creația artistică pornise pe o cale care nu mai suporta nici o stagnare, își făcea drum prin lumea artei abia șovăind. Ceea ce astăzi era considerat încă nou, putea deveni între timp iar învechit, iar cel care vroia să caute tînăra artă în dezvoltare, trebuia să pornească pe drumurile descoperirilor. Aceasta a devenit o nouă pasiune și o nouă meserie — pentru început însă doar pentru puțini. Cei ce trăiau la Paris, deci în centrul evenimentului revoluționar, îl aveau evident prea aproape și nu puteau vedea pădurea din pricina copacilor. Primii descoperitori ai artei noi veneau aproape exclusiv din străinătate. Un colecționar italian ca Egisto Fabbri avea în 1899 șaisprezece tablouri de Cézanne și făcea efortul să-l viziteze la Aix. Din Germania venea un negustor de tablouri ca Paul Cassirer, veneau directori de muzee: Karl Ernst Osthaus și Hugo von Tschudi. Au fost primii directori de muzee care au cumpărat tablouri de Cézanne, iar primul muzeu care să poată revendica pentru el onoarea de a fi expus tablouri de Cézanne obținute direct a fost Galeria Națională din Berlin. Adevărat însă că n-au stat expuse prea multă vreme, pentru că Wilhelm al II-lea protestă furios și-l obligă pe directorul său progresist să-și dea curînd demisia.

Un nou centru al artei a apărut la Bruxelles, unde expozițiile celor «douăzeci» realizau tocmai ceea ce se aștepta în zadar de la Paris. Octave Maus, promotor al artei și descoperitor de talente de prim rang, i-a invitat pe Cézanne, Gauguin și van Gogh să deschidă expoziții. Gauguin s-a așteptat la prea mult, sperînd că la Bruxelles va reuși să «detroneze pe neoimpresioniști», însă pentru modestul van Gogh a însemnat o mare încurajare faptul că a aflat că unul din tablourile sale, *Via roșie*, a fost vîndut, iar istoria artei consemnează numele curajoasei cumpărătoare, pictorița Anna Bock. În Maus recunoaștem pe unul din precursorii prietenilor artei, care vor face din avangardă cauza lor proprie, iar în Theo van Rijsselberghe salutăm de asemenea un fenomen nou în lumea artei: pe copoiul artei de avangardă, cu nas fin, dresat special asupra celei tinere, pe primul dintre toți «talent-scouts» [1] — după cum li se va spune mai tîrziu.

Acești bărbați erau pionieri și constituiau toți împreună un minuscul grup de avangardă al cercurilor de specialiști, care în marea lor majoritate au eșuat. Odată cu artiștii academiști erau tot mai mult împinși pe plan secundar și criticii de artă de meserie, ajungînd să fie bănuiți de stupiditate fariseică. Vremurile au favorizat ascensiunea unui amatorism genial.

[1] descoperitori de talente (n. tr.)

Partea a doua

REVOLUȚIA ȘI SLUJITORII EI

V. UN OM STOCHEAZĂ VIITORUL

Un eveniment deosebit de strălucitor — expoziția mondială de la Paris din anul 1889 — s-a desfășurat sub semnul centenarului Revoluției Franceze. A Treia Republică triumfa și, împreună cu ea, sărbătorea și Europa poziția ei, aparent intangibilă, de putere mondială, economia ei, spiritul ei cosmopolit, progresul ei tehnic, victoria științei ei. Turnul Eiffel, înălțat cu cheltuieli enorme, cifrate la suma de cincisprezece milioane franci aur, domina, ca un simbol trufaș, complexul expoziției de pe malul Senei.

Astăzi, privită de la distanță, această sărbătoare seamănă cu dansul pe un vulcan. Merită, măcar pentru o clipă, să ne jucăm cu cifrele. Nici chiar două decenii nu despărțeau evenimentul din metropola franceză de înfrîngerea din anul 1871, de sîngeroasa răscoală a Comunei și de incendiul Parisului. Iar societatea burgheză, care și uitase sau se străduia să uite toate acestea, se legăna într-o falsă securitate și se-ndrepta nebănuitoare către catastrofa anului 1914.

Cutremurele mici sau foarte mici n-au lipsit. Pămîntul, în care burghezia își înfipsese solid picioarele, se cutremura din cînd în cînd, însă încă foarte încet, abia perceptibil. Războaiele nu erau considerate o amenințare, cîtă vreme se desfășurau departe de centrul Europei în colonii, în Balcani sau în Turcia. Echilibrul dintre națiunile Europei,

garantat prin alianțe militare, ducea însă la o primejdioasă înviorare a militarismului și la febrile pregătiri de război, ceea ce trebuia să aibe drept consecință, după calculele utopice ale « politicienilor realiști », un fel de pace veșnică. În afară de aceste tensiuni de suprafață, își mai afirmau prezența și energii subterane de natură revoluționară, care n-au fost tratate cu suficientă seriozitate. În anul 1847, Marx și Engels publicaseră *Manifestul Comunist*, iar « stafia care umbla prin Europa » devenise pentru membrii unei burghezii saturate, un fel de fantomă de la castel, cu care te obișnuiești.

Societatea acestei epoci începea să trăiască în două lumi. Trăia într-o lume a mașinilor, care transforma de la rădăcină chipul terrei, folosea comoditățile ei, accepta trenul și automobilul, vedea realizîndu-se vechiul vis al lui Icar, nutrit de omenire, și se servea de invenții tehnice ca telefonul, telegraful, fotografia și filmul spre propria-i plăcere și în scopuri economice. Însă înțelegerea faptului că aceste înnoiri netezeau calea unor noi rosturi ale vieții, se afla încă departe. Mulți strîmbau din nas cu gîndul la aceste mașini și fabrici, condamnau cu severitate materialismul modern și încercau să-l izoleze pe « omul cel bun » de el. Din această transformată lume a epocii industriale se evada în trecut sau în interiorizare: în istorie, în adorația naturii, în vis.

Charles Péguy scria în anul 1913: « De la Isus Christos încoace lumea n-a mai cunoscut asemenea schimbări, cîte s-au întîmplat în ultimii treizeci de ani. » În timpul acestor treizeci de ani, societatea s-a comportat însă de parcă ar fi putut să orienteze desfășurarea procesului și să-l limiteze într-atît, încît să lase simțirea și gîndirea oamenilor la fel de neatinsă ca și ordinea lor socială. Imaginea noii lumi îi făcea pe oameni să se înstrăineze de ea dezgustați. Se mai consideră încă drept o axiomă, că frumusețea s-ar găsi doar în natură, în timp ce lumea creată de om ar fi urîtă și prozaică.

Mulți socoteau odios turnul Eiffel, care costase
109 atît de scump, și chiar o elită intelectuală îl considera

o rușine și ar fi vrut să-l demonteze imediat după închiderea expoziției. Însuși Eiffel a privit toată viața cu conștiința încărcată scheletul de oțel construit de el, care acum domina orașul, și credea că acei vizitatori care se întreceau să laude frumusețea turnului, își băteau joc de el. Trebuia ca cineva să aibe o fire atît de naivă ca a vameșului Rousseau, pentru a-și alege acest « monstru » ca motiv al unui tablou! Dar ce să mai zicem despre un om atît de cult ca pictorul Robert Delaunay, care, ceva mai tîrziu, a pictat o întreagă serie de tablouri cu turnul Eiffel?

În cadrul expoziției mondiale și-au găsit loc ultimele noutăți din domeniul tehnicii și modei, însă Roger Marx a trebuit să se străduiască din răsputeri pentru ca să cucerească pentru impresioniști locul cuvenit în pavilionul de artă, fără să-și fi putut permite să expună, de pildă, și un Gauguin. Era evident că societatea considera arta drept o rezervație spirituală, care trebuia apărată împotriva pătrunderii duhului necurat al revoluției. Uzufructuarii și exploatatorii tehnicii moderne se împotriveau unei arte moderne, ba chiar și împreunării cuvîntului «artă» cu adjectivul «modern», deoarece legau noțiunea de artă de imaginea unei valori veșnice, care înalța opera de artă «deasupra frămîntărilor pămîntești» într-o «împărăție a frumuseții veșnice». Din aceste pricini, arta modernă a acestei epoci trebuia să se mulțumească cu sălașul oferit în cafeneaua domnului Volpini, iar Gauguin, împreună cu prietenii săi, foloseau cu recunoștință modestele posibilități de expoziții pe care le descoperise ingeniosul Schuffenecker. E adevărat că pictorul Guillaumin a refuzat să-și introducă operele într-un mod nedemn, prin mijlocirea unui asemenea act de contrabandă, în cadrul expoziției mondiale, și chiar și lui Théo van Gogh îi era potrivnic să folosească, pentru operele fratelui său, scara de serviciu. De altfel Vincent n-a pierdut nimic. Nu s-a vîndut nici măcar un singur tablou.

Poziția de apărare a societății împotriva oricărei înnoiri spirituale se manifesta în acel oraș al artei

— la Paris — mai puternic decît altundeva, printr-o ostilitate împotriva picturii moderne. Însă mai înainte chiar ca, în anul 1865, publicul «Salonului» să fi condamnat drept imorală *Olympia* lui Manet, o morală ipocrită se indignase împotriva *Doamnei Bovary* de Flaubert și a *Florilor răului* de Baudelaire. În același an — 1857 — atît Flaubert, fondatorul unei noi literaturi a romanului, cît și Baudelaire, ctitorul unei noi lirici, au trebuit să compară în fața judecătorului sub acuzația de imoralitate. Peste tot în Europa se urnea un spirit revoluționar care întîmpina însă peste tot aceeași reacție, de îndată ce părăsea tărîmurile științei pure și apărea în fața simțurilor oamenilor, ciocnindu-se astfel de concepțiile lor religioase și de noțiunile lor morale. În timp ce fizica modernă începea să pună la îndoială dominația principiului cauzalității și lichida formele clasice ale gîndirii, «mintea sănătoasă a oamenilor» și «simțirea firească» se ridicau împotriva descoperirilor la fel de revoluționare în domeniul biologiei, filozofiei și psihologiei. Teoria originii speciilor a lui Darwin, care nu se putea împăca cu istoria biblică a creației, fusese combătută cu îndîrjire drept erezie și, în afară de aceasta, resimțită de oamenii, care se socoteau «coroana creației», ca o jignire adusă amorului lor propriu. De îndată ce psihanaliza s-a dezvoltat dintr-o metodă de tratament psihiatric într-o «mișcare», ea a declanșat o întreagă contramișcare. Siegmund Freud a trebuit să se folosească de o pacientă suspusă pentru a deveni profesor la Viena, iar știința, pe care a fondat-o, a rămas în ochii înverșunaților săi adversari o erezie, căreia i se contesta orice valoare științifică. Încă înaintea lui însă, Friedrich Nietzesche își ținuse, la Basel, cursurile în fața unor bănci goale și fusese nevoit să-și publice cărțile într-o editură proprie.

De îndată ce spiritul revoluționar a devenit totuși, prin mijlocirea artei, o apariție rațională, sub presiunea acestei confruntări directe cu revolta spirituală, publicul s-a despărțit într-o parte reacționară și una progresistă. Ceea ce pentru unii era

act de înnoire, pentru ceilalți însemna o insolență insuportabilă. Ropote de aplauze și concerte de fluierături, cum nu se mai pomeniseră la operă, însoțeau muzica lui Wagner. De pe scenă, Strindberg și Ibsen înspăimîntau acea parte a publicului care la teatru căuta elevare sau distracție. Cineva care se lasă «răscolit pînă în adîncul sufletului» de o tragedie și mai este și destul de inteligent ca să participe la discutarea unor probleme dificile sau la confruntarea unor idei, nu devine implicit și receptiv la o critică socială care, în privința concepției despre lume, zguduie temeliile existenței sale burgheze. Iar dacă mai consideră teatrul un act solemn și o «instituție de cultură», nu va suporta acolo nici tonalitățile aspre, sălbatice, și nici disonanțele stridente.

Spectatorul sau auditorul revoltat mai avea oricum posibilitatea protestului. Putea să se ridice în picioare, să amenințe cu pumnii, să țipe, să fluiere sau să sîsîie. Scandalul mai are și părțile sale bune: se întîmplă ceva, se iscă furtună și curînd aerul se va împrospăta. Mai rău este dacă arta și societatea se înstrăinează și pornesc pe căi diferite. Artistul nu se mai adresează decît sieși și unui cerc foarte restrîns, inventează o limbă pe care muritorii de rînd n-o mai pot înțelege, nu trebuie s-o mai înțeleagă. Simbolismul, care pornise din Franța și Belgia și a ajuns curînd și în Germania, și-a creat un limbaj tainic al uniunilor de poeți, care se izolau ermetic de lume. Înțelegerea cititorului era îngreunată cu bună știință și intenționat, și o literatură nouă, care își spunea ea însăși «littératures difficile», restaura în vechile ei drepturi imaginația surghiunită în perioada dominației naturalismului și încerca să exploreze adîncurile vieții pînă în străfundurile viselor.

Aceeași tendință se manifesta și în arta grupului «Nabis», care — după cum l-a definit Maurice Denis — «a introdus simțămintele artistului, sufletul său și imaginația sa». Acest grup de succesori ai lui Gauguin înclina spre tainic și conspirativ. Pe ei i-au mai inspirat și Puvis de Chavannes cu ale sale alegorii cifrate și Odilon Redon cu

evocarea unei irealități de vis. Grupul «Nabis» — în ebraică: profeții — se întîlnea odată pe săptămînă în atelierul prietenului lor Paul Ranson, ocazional însă și la Père Tanguy sau la negustorul Le Barc de Boutteville, și a organizat, în anul 1891, prima sa expoziție de grup. Dar oriunde s-ar mai fi întrunit — în redacția publicației «Revue Blanche» sau la Théâtre de l'Oeuvre, fondat de prietenul lui Bonnard, Lugné-Poë — ei se mișcau într-un cerc de artiști, poeți și scriitori cu idei consonante. Pentru a sublinia distanțarea lor de lumea profană, ei, membrii unei tainice frățietăți de «iluminați», se adresau unii altora cu nume de rezonanță misterioasă: Bonnard se numea «le Nabi japonnard», Vuillard «zuavul». Pictorul olandez Willibord Verkade, care într-o vreme se alăturase grupului lor, a intrat, mai tîrziu, ca călugăr-pictor, în celebra mînăstire benedictină de la Beuron. Asemenea singurătate autoaleasă, solitudine mînăstirească, adîncire voluntară în visare și meditație putea duce la o înstrăinare între artă și societate, fără însă ca prin aceasta arta să poată fi considerată antisocială. Aici confruntarea dintre artă și societate mai putea fi încă evitată pentru că artistul se izola el de lume și se retrăgea în acel «luminiș sfînt închinat artelor și muzelor», pe care Puvis de Chavannes l-a pictat atît de frumos și pe care Toulouse-Lautrec l-a ironizat atît de crunt într-o caricatură. În tablourile acestor pictori, care — pentru a folosi din nou definiția lui Maurice Denis — «se întemeiau pe o concepție pur estetică și decorativă și pe principii tehnice de colorit și compoziție», nu se afla încă nimic care să-l șocheze pe privitor. Elementul plin de mister nu se interpunea separat între artist și public: constituia o atracție și o chemare la visare — un farmec în plus.

Și totuși, sarcina iubitorului de artă nu trebuia ușurată atît de mult! Tinerii artiști ai ceasului revoluționar păreau să lovească privitorii tablourilor lor cu culori ca niște lovituri de bîtă, sau să-i înspăimînte cu viziuni ale unei lumi distruse și deformate. Ei tindeau la o libertate, la care nici-

cînd pictorii nu îndrăzniseră să viseze, încît puteai să crezi că era vorba de o libertate cu orice preț, în dauna realității care mai apărea abia sugerat în tablourile lor, dar și în dauna chiar a «frumuseții» pe care o ironizau drept «grecism» și o disprețuiau ca element decorativ.
Și în jurul acestor artiști s-a adunat de asemenea o comunitate, pe care însă nu ne-o putem imagina suficient de mică. Dar ceea ce-i lipsea ca număr, ea știa să înlocuiască printr-o credință fanatică în victoria cauzei, printr-o conștiință mîndră de avangardă și, rezultînd din aceasta, printr-un dispreț față de marele număr. Printre micii negustori din acea vreme, care pledau pentru o artă încă aproape imposibil de vîndut, nu poate fi omis Claude Sagot, care mai era numit și «frère Sagot» spre a-l deosebi de fratele său mai în vîrstă, celebrul negustor de gravuri. Pe el și pe curajoasa Berthe Weil, cea pasionată de artă, îi vom întîlni în Rue Laffitte, această stradă a artei, în care încă se mai afla renumita galerie a lui Durand-Ruel. Aici își deschide însă acum o «boutique» cel care avea să ducă mai departe opera lui Durand-Ruel: Ambroise Vollard.

Puțin înainte de cumpăna veacului, tînărul Vollard s-a hotărît să abandoneze studiul dreptului și să devină negustor de tablouri. Oare ce l-a putut determina să facă acest pas? Cu siguranță că nu exemplul lui Durand-Ruel! Felul în care s-a comportat în fața lumii acest mare negustor de tablouri a fost unic și nu putea să invite la repetare. Înainte de toate însă chiar punctul de plecare al lui Vollard a fost cu totul diferit: el nu poseda nici chiar cele mai modeste mijloace, așa că nu-și putea permite să se lase măcar ispitit să-și însușească generoasele aluri comerciale ale lui Durand-Ruel. Nici pilda lui Père Tanguy nu părea chemată să-l încurajeze pe tînărul nostru ca să se dedice comerțului de tablouri. E adevărat că magazinul din Rue Clauzel devenise un fel de loc de pelerinaj pentru tinerii artiști, critici de artă și entuziaști ai artei, însă acest public nu prea era bun de plată

și nu-l putea ajuta pe acel bărbat modest să obțină succese în afaceri. Julien Tanguy, întruchiparea dezinteresului material, nu suferea din această pricină, pentru că nici n-a urmărit vreodată un asemenea succes. Tînărul Vollard, care avea să-și demonstreze curînd realismul și istețimea comercială, putea să vadă în el cel mult un personaj romantic, care să-i îmbogățească colecția de anecdote, însă nu o pildă de urmat. Și totuși, el însuși a afirmat că tocmai Père Tanguy i-a dat imboldul spre această carieră. Văzînd în vitrina negustorului de vopsele pentru prima oară un peisaj de Cézanne, iar în interiorul magazinului un «tip ciudat» printre comorile sale, și-a zis: «Ce meserie plăcută are un negustor de tablouri! Să-și petreacă viața printre asemenea minuni!»

În cărțile sale, Vollard ne prezintă totdeauna doar ceea ce i se pare suficient de interesant și de amuzant pentru a fi povestit, așa că trebuie să citim printre rînduri, dacă vrem să aflăm ce anume l-a atras cu adevărat spre comerțul de tablouri. Nu știm prea multe despre copilăria sa, pe care și-a petrecut-o pe insula La Réunion din Oceanul Indian. Tatăl, de profesie notar, a fost un om de o severitate puritană, care îi interzicea băiatului său pînă și citirea poveștilor lui Andersen, deoarece în *Hainele noi ale împăratului* era vorba despre un bărbat gol. Dragostea micului Ambroise pentru flori și plăcerea pe care i-o făceau culorile vii, ne duc însă pe urmele viitorului amator de artă, iar timpuria sa pasiune de a colecționa pe urmele negustorului.

Așa cum, de mic copil strîngea pietricele frumoase și cioburi colorate de vase, tot astfel va aduna toată viața sa comori, stocînd opere de artă. Dacă Durand-Ruel enunțase principiul că un bun negustor de tablouri nu trebuie să se grăbească niciodată să vîndă, pentru Vollard aceasta reprezenta o atitudine firească, impusă de un ciudat instinct de a «stoca». Înainte însă de a păstra comori, trebuie să le fi găsit și să fi pus mîna pe ele. Instinctul de a stoca presupune și bucuria, ba chiar
115 pasiunea de a căuta și de a găsi. Încă în perioada

studenției, cu mijloacele sale modeste, Vollard își crease o mică colecție de artă și a învățat să cunoască, cu acest prilej, plăcerea de a căuta comori, desfășurînd un talent deosebit în depistarea unor valori pe lîngă care ceilalți treceau fără să le bage în seamă. Vremurile cînd asemenea capodopere zăceau încă pe stradă trebuie să fi fost un adevărat paradis pentru un asemenea om.

Pe-atunci se aflau mulți negustori de tablouri la Paris, ale căror magazine păreau mai degrabă dughene de vechituri: existența lor se desfășura în asemenea măsură la periferia vieții artistice, încît se uită cîtă însemnătate le revenea în promovarea artei moderne. Père Noisy se deosebea de Père Tanguy mai întîi prin aceea că era un șmecher uns cu toate alifiile, foarte iscusit în afaceri: un tipic căutător de raritățI, dotat cu un al șaselea simț pentru depistarea ocaziilor deosebite. În dugheana lui întunecoasă se îngrămădeau cărți, stampe și tablouri, el nefiind un necunoscut nici în atelierele de artiști unde-i ducea pe amatorii de artă și mijlocea afaceri. La începutul carierei sale, ambițiile lui Vollard se limitau, probabil, la a păși pe urmele unui asemenea om.

Mai întîi trebuia să cîștige bani pentru a se hrăni și, odată cu aceasta, să învețe ce înseamnă comerțul de tablouri. Marele Georges Petit, al cărui comerț atinsese un nivel internațional, nu-l putea folosi pe acest tînăr, deoarece nu cunoștea engleza. Vollard a trebuit deci, să se declare bucuros, cînd a fost angajat la o mică galerie de artă care purta numele pompos de «Union Artistique». Stăpînul, un anume Alfonse Dumas, el însuși pictor, vindea cînd și cînd lucrări ale pictorului de salon Debat-Ponsan și nădăjduia să găsească în felul acesta clienți și pentru propriile sale tablouri. Șiretul Noisy și-a permis într-una din zile să-i facă o glumă proastă. L-a condus în atelierul lui Manet și l-a prezentat maestrului cu următoarele cuvinte: «Domnul Alfonse Dumas nu îndrăznește să vă roage, însă și-ar alege cu mare plăcere ceva dintre lucrările dumneavoastră . . . » Desenele și acvarela, care i-au fost băgate pe gît astfel sărmanului Dumas,

au stat multă vreme ascunse într-o cutie bine legată cu sfoară, iar una din primele îndatoriri ale lui Vollard a fost tocmai să plaseze aceste foi, fără să sperie onorabila clientelă. Le-a vîndut, aşa cum se face cu cărţile deşuchiate, aproape pe sub tejghea, trebuind să accepte de la un client cu ocazia acestei afaceri, un Sisley în schimb. A expus tabloul imediat în vitrină şi, în mod cu totul inexplicabil, a reuşit să-l vîndă, printr-o pură întîmplare, chiar în aceeaşi zi. Încurajat de acest succes, a îndrăznit să-i propună şefului său afacerea cu impresioniştii. Urmările au fost catastrofale. Doamna Dumas, căreia i-a fost şoptită îndrăzneala salariatului, a avut o noapte de nesomn, văzînd cu ochii atît prostul renume pe care urma să-l dobîndească magazinul, cît şi ruina întregii întreprinderi. Vollard trebui să promită solemn că nu va mai rosti niciodată cuvîntul «impresionişti». În acea epocă nu trebuie să ni-l imaginăm încă în nici un caz ca un entuziast al artei moderne, care a renunţat de dragul ei la poziţia fermă din galeria domnului Dumas. Şi-a dat demisia, pentru că-l apăsa atmosfera de acolo; cel puţin acesta e motivul pe care-l indică el însuşi. Bănuim însă că se plictisea de moarte la «Union Artistique» şi că prefera o viaţă de foame, aşa cum îi va fi dată ani de-a rîndul, decît o asemenea existenţă. Fiind din fire un tip somnoros, delăsător, pornit pe plăceri şi uşor de plictisit, avea nevoie de excitante şi de emoţii pentru a putea trăi. Cea mai mică senzaţie, o senzaţioară chiar, însemna pentru el mai mult decît un eveniment important, urmărea mai degrabă o anecdotă spirituală decît o istorisire profundă, însă plictisitoare. Simţea că trăieşte cu adevărat doar cînd se amuza, şi nimic nu-l amuza mai mult decît această lume, acest bîlci al deşertăciunilor, acest incubator al mediocrităţii, această pămîntească vale a plîngerii care, totuşi, îi mai poate oferi unui om spiritual prilejul să rîdă. Vollard ar fi devenit un mare cinic, dacă i-ar fi permis spiritului său critic să-l facă să dispreţuiască lumea şi dacă nu l-ar fi stăpînit acea iubire pentru artă,
 bucuria de a contempla tablourile.

Se hrănea cu pîine uscată, pentru că era mai ieftină decît cea obișnuită. Singurul său capital consta în micuța colecție, care-l costase circa 500 de franci, și a fost fericit cînd a găsit un cămătar care să-i împrumute sume mici cu dobîndă de sută la sută. Două camere de mansardă pe Montmartre i-au fost totodată și locuință, și adresa firmei. Acestui tînăr negustor de tablouri nu-i mergea nici mai bine, nici mai rău decît tinerilor artiști din vremea sa: noua generație venea din nimic și-și croia drumul spre succes cu o încredere și o bucurie a vieții, care nu admitea nici o tînguire.

Vollard nu era un romantic care să fi jinduit după niște «vremuri bune de altă dată», nici nu se considera, ca Durand-Ruel, un solitar predicator în pustiu. El trăia în prezent și-l aproba, oricît de jalnic ar fi fost. Nu nădăjduia nimic din partea înțelegerii pentru artă a publicului, dar cum avea nevoie și de clienți, i-a atacat direct. Activitatea sa consta pe de-o parte din căutarea comorilor ascunse, iar pe de altă parte dintr-o adevărată vînătoare de iubitori de artă. A auzit cîndva despre un comerciant de vinuri care părea că se interesează pentru desene moderne. Drumul pînă la el era lung dar, pentru că trebuia să chivernisească fiecare ban, l-a parcurs pe jos. A cerut 120 franci pe un desen al lui Forain și i-a ridicat apoi prețul la 150 franci, de îndată ce comerciantul de vinuri a început să se tocmească. Această obrăznicie s-a dovedit rentabilă, iar tînărul și-a sărbătorit succesul cu un spectacol de teatru, iar după aceea și-a mai permis și o cină copioasă la restaurantul «Weber» pentru doi franci și jumătate. Astfel trăia de la mînă pînă la gură și încă se mai simțea și bine! Cu cîtă satisfacție descrie, mai tîrziu, Vollard iscusința sa în descoperirea operelor și iubitorilor de artă și cît de sincer își bate joc de el însuși, cînd se vede și el tras pe sfoară. Nu ascundea niciodată modestele începuturi ale carierei sale și povestea cu strașnică bucurie anecdote în care juca rolul celui care agață clienții. Astfel, în zorii unei dimineți, alergase prin viscol la Gare de Lyon pentru că aflase că va sosi acolo un om,

care manifestase cîndva, în magazinul său, interes pentru Cézanne; l-a întîlnit acolo «din întîmplare», atrăgîndu-l încă de pe peron într-o conversație de afaceri.
Nu, nu făcea mofturi în privința metodelor de vînzare, de altfel nici nu-și putea permite să facă mofturi în privința mărfii cu care vroia să facă comerț. La început a trebuit să cumpere ceea ce se găsea de vînzare, nu resimțea însă aceasta ca o trădare a artei sau o profanare a meseriei sale. Făcea cu plăcere și dăruire ceea ce un om gingaș ca Théo van Gogh, pe vremea activității de la Boussod, Valadon & Co., trebuise să facă în silă. Există, totuși, și anumite avantaje cînd te ridici din nimic și cercetezi lumea în care vrei să te afirmi, cu privirea lipsită de respect a unui observator amuzat.

Vollard își deschidea în anul 1893 micuța galerie din Rue Laffitte, pe aceeași stradă pe care Paul Durand-Ruel se mutase în 1869 pentru a trăi aici, după cum el însuși scrie, «douăzecișicinci de ani de înfiorătoare suferințe». Între timp, acești douăzecișicinci de ani trecuseră aproape, pionierul a atras, așa cum se întîmplă cu căutătorii de aur, alți căutători de aur, Rue Laffitte devenind o stradă a «artei» la Paris. Procesul s-a repetat mai tîrziu, cînd negustorul de tablouri Hessel și-a deschis pe o stradă îngustă, Rue de la Boëtie, o prăvălioară care a înflorit cu repeziciune și a atras ca un magnet pe iubitorii și negustorii de tablouri. Și Vollard a căutat pentru prăvălia sa un loc potrivit, care să concentreze asupra sa atenția colecționarilor de artă. «A merge pe Rue Laffitte» devenise în aceste cercuri o expresie curentă și însemna nici mai mult, nici mai puțin, decît a te convinge cu proprii ochi de stadiul cel mai recent în evoluția artei.
O stradă a tablourilor — ce stradă de vis pentru amatorul de artă din zilele noastre, care se transpune în perioada de la cumpăna veacului! La Durand-Ruel am mai putea cumpăra pentru cîteva
 mii de franci tablourile care astăzi se văd în muzee

sau sînt accesibile doar multimilionarilor. Brame și Diot se specializaseră în pictorii anului 1830, și de la ei am putea obține poate un Corot de dimensiuni mai mici. Tot aici își avea și Claude Sagot mica sa galerie, în care se puteau obține, pentru cîteva sute de franci, tablourile unui artist aproape necunoscut, care se numea Braque. Tempelaere se ocupa de un alt artist tînăr, de un oarecare Fantin-Latour, ale cărui tablouri florale erau pe placul publicului. Însă cea care picta flori « par excellence» se chema Madeleine Lemaire, iar producția ei era expusă la Gérard, transmițînd acestei galerii farmecul pestriț al unei florării. Un personaj pitoresc într-o dugheană la fel de pitorească era și Salvatore Meyer, care, scund și rotofei, cu un clop grecesc pe cap și papuci brodați în picioare, se apropie de noi bălăbănindu-se și nu ne dă pe ușă afară, dacă-i mărturisim că nu putem investi mai mult de zece franci într-un tablou. În anii de mai tîrziu, am fi putut s-o cunoaștem aici și pe micuța domnișoară Weil, acea fanatică a artei, care poate oricum să-și revendice dreptul de a fi fost prima care i-a cumpărat desene tînărului Picasso, și a doua care, abia un an mai tîrziu decît Vollard, a organizat o expoziție Picasso. Transplantat într-un asemenea mediu, Vollard a devenit cu timpul marele negustor de tablouri, fără care nici nu poate fi concepută istoria picturii moderne. Întrucît despre începuturile galeriei sale povestește prea puțin, putem bănui că trece sub tăcere anumite lucruri, pe care mai tîrziu n-ar mai fi vrut să le recunoască. Cert este însă că la început mai era influențat de mărimile consacrate, susținîndu-l chiar și pe un pictor la modă ca Roybet. Se poate însă că vroia doar să-și adune forțele, înainte de a-și permite acte de curaj. Mai probabil este însă că a fost convertit la arta modernă de artiștii și scriitorii cu care se afla acum în contact.

Prietenia cu Jarry a contribuit, desigur, ca Vollard să găsească drumul spre sine însuși. Între el și scriitorul care, cu al său *Ubu Roi*, îi oferise Parisului un mare scandal, exista o înrudire sufletească, 120

manifestată suficient de limpede prin faptul că în satirele sale politice de mai tîrziu, Vollard a făcut să renască figura lui Ubu. Absolută lipsă de respect în fața tabu-urilor opiniei publice, o îndîrjită mizantropie, un dezgust față de fățărnicia lumii: din asemenea profunzimi ale unui suflet rebel de poet s-a iscat figura monstruoasă a lui Ubu, groaza cetățenilor pașnici, o confirmare însă pentru tînărul genial, care nu vedea lumea într-un mod esențial diferit.

E oare posibil să jignești un public de artă cumsecade cu tablourile de groază ale artei moderne și foarte moderne și totuși să te afirmi? Poate că Vollard nu gîndise atît de conștient, însă probabil totuși cam în felul acesta, atunci cînd s-a hotărît să organizeze în galeria sa prima Expoziție Cézanne. Nici un alt pictor nu șocase într-atît, ca acest Cézanne, așa că prezentarea lui iubitorilor de artă parizieni într-o expoziție retrospectivă însemna, chiar și într-o perioadă în care tovarășii săi de drum aflaseră consacrarea generală, un risc care presupunea un curaj neobișnuit. Pissarro a fost primul care l-a îndemnat pe tînărul negustor de tablouri să-i ofere această tîrzie satisfacție maestrului din Aix.

După ce Vollard se hotărîse să facă acest pas, trebuia să obțină învoirea pictorului. Acesta era însă la fel de greu de găsit, ca și tablourile sale. Evitînd oamenii, bătrînul se ascundea la Paris chiar și de prietenii săi intimi, așa că, în ciuda eforturilor sale, Vollard nu reuși să-i obțină adresa decît după ce plecase din nou la Aix. Tînărul Cézanne care, ca secretar particular și impresar al tatălui său, manifesta o iscusință indiscutabilă, i-a promis însă că va aranja lucrurile. Vollard căpăta într-adevăr, după scurtă vreme, 150 tablouri, sau mai precis: 150 de pînze făcute sul. Să le înrămeze l-ar fi costat o avere. Cea mai ieftină stinghie care s-ar fi putut găsi, o calfă de tîmplar, care a aranjat-o contra unei sume reduse pentru a se putea agăța tablourile de ea: iată soluția, pe care a trebuit s-o găsească Vollard, iar mica sa galerie
121 nu i-a permis nici măcar să expună toate tablourile

deodată. Această modestă expoziție din anul 1895 a fost totuși un eveniment care a făcut istorie.
Pentru Durand-Ruel un scandal însemna mai mult decît o nenorocire: o înfrîngere morală, care dăuna bunului său nume și renumelui magazinului său. Între timp se schimbaseră însă multe. Expozițiile impresioniștilor dovediseră destul de limpede că, în anumite condiții, scandaluri strașnice aveau o valoare mai mare decît un răsunător succes la public și critici pozitive în presă. De îndată ce se constatase că existau așa-numite « succese de scandal», se putea merge pînă acolo, încît să se provoace intenționat scandaluri publice în scopuri de reclamă. De fapt, încă nu se ajunsese chiar pînă acolo, însă nici mult nu lipsea. Tînărul negustor de tablouri se bizuia pe niște clienți, care nu se mai lăsau intimidați nici de anatema Academiei și nici de tărăboiul făcut în presă. El a expus nudurile lui Cézanne în vitrină și va fi zîmbit sarcastic, cînd a trebuit să le scoată de acolo de dragul simțului de pudoare indignat al pietonilor. Acest protest al moralei mîncinoase și decenței stupide reprezenta cel mai frumos compliment pentru o artă care refuza să ofere trufandale delicate gustului rafinat al unui epicureism feudal. Era acel « aliment artistic hrănitor», despre care Nietzsche scrisese că era respins stăruitor de cunoscătorii de artă pentru ca să-și demonstreze « răsfățul». Era arta unei epoci democratice: ea nu se mai adresa unor « happy few» (puțini fericiți — n. trad.), unui grup închis, aristocratic. Era o artă pentru toți, și a trebuit să rămînă o artă pentru nimeni pînă ce simțul artistic și dragostea pentru artă s-au transformat din privilegiul unei elite într-o cauză publică generală.
Această situație paradoxală a unei arte în spirit democratic, pentru care era receptivă doar o minusculă comunitate de amatori de artă avangardiști, Paul Durand-Ruel nu reușise s-o priceapă. Vollard a priceput-o și s-a împăcat cu ea. În timp ce în scurta sa biografie, Durand-Ruel și-a mărturisit uluiala în fața refuzului iubitorilor de artă și a trecut scîrbit peste lipsa de înțelegere a pu-

blicului, Vollard selecta pe aceeași temă o mulțime de anecdote delicioase, pe care le povestește în cărțile sale cu plăcere sarcastică. Faptul că în afara puținelor cuvinte de laudă ale unor scriitori de artă progresiști, presa mai și ironiza arta lui Cézanne, nici nu mai trebuie amintit. « Journal des artistes» și-a avertizat mai ales gingașele cititoare cu privire la acest « coșmar de monstruozități în ulei, care depășesc pînă și limita admisă de poliție pentru glumele proaste». Felul în care a reacționat publicul de rînd la vederea tablourilor, ne-o arată însă mult mai frumos anecdota despre un soț care și-a adus soția în galeria lui Vollard, oarecum pentru a o pedepsi. « Pentru asta mă aduci pe mine aici», a auzit-o Vollard exclamînd pe femeie, « pe mine, care am luat cîndva și-un premiu la desen!» Iar vocea bărbatului i-a răspuns: « Asta să-ți fie învățare de minte ca de-acum încolo să fii mai drăguță cu mine».

Pentru a duce satira la absurd, Vollard amintește doar de un singur client, care a cumpărat un tablou. Era un orb.

Sarcasmul său nu se oprea însă nici în fața unor colecționari care își făcuseră un nume în lumea artelor și făceau parte dintre cei mai buni clienți ai săi. În fruntea lor se afla contele Isaac de Camondo, un magnat financiar de origină turcească, care, cu intuiția specifică jucătorului la bursă, mizase pe impresioniști și-și completa colecția cu prudența, pe care o manifesta în afaceri. Așa cum se obișnuise să ciulească urechile la bursă, tot astfel nu-i scăpa nici un zvon, nici o șoaptă din lumea artei. Înainte de a cumpăra tablouri, cerea să-i fie trimise acasă, invita duminica pictori la masă, îi trata regește, făcea să circule tablourile din mînă în mînă, asculta cu atenție cele spuse de oamenii de specialitate despre ele și-și procura astfel expertize ieftine. Teama de pierderi bănești era neînsemnată față de teama de a se face de rîs, achiziționînd tablouri fără valoare. În colecția sa, pe care mai tîrziu vroia s-o ofere muzeului Luvru, nu putea să accepte lucrările vreunui artist care mai era contestat. Dar oare n-avea și el un tablou

al acelui Cézanne atît de aprig discutat? « E cu totul altceva», i-a explicat lui Vollard. « În această privință am acoperire. Am o scrisoare manuscrisă a lui Monet, în care maestrul mă asigură pe cuvînt de onoare, că acest tablou va deveni celebru». Vollard avea întru-totul dreptate cînd trata acest snobism al clienților săi sub aspectele sale amuzante, căci fără el ar fi murit probabil de foame. Domnul de Camondo făcea parte dintre « marii colecționari», apreciați și cunoscători. La contemplarea tablourilor, interesul său pentru artă se manifesta însă printr-un căscat neîntrerupt. Era reprezentantul tipic al unei noi pături superioare, care nu mai trata operele de artă doar ca pe niște hîrtii de valoare, al căror curs crește sau descrește, dar care le atribuia totodată și caracterul venerabil de obiecte de valoare. Acești colecționari nu acționau din dragoste pentru artă, ei se comportau față de artă adeseori cu totul indiferenți, ba chiar scîrbiți. Ei colecționau tablouri așa cum altul ținea un grajd de cai de curse, pentru că o asemenea pasiune scumpă corespundea poziției lor sociale și le crea prestigiu în ochii altora.
Existau și colecționari de impresioniști, care își cumpărau un Renoir doar fiindcă fără Renoir colecția nu le-ar fi fost completă. Existau și colecționari care au trăit nopți fără somn pentru că auziseră că tablourile lui Sisley au început să scadă ca preț. Inutil să mai precizăm că acești oameni trebuiau șterși de pe listele de clienți pentru tînăra artă post-impresionistă, încă neconsacrată. Erau dispuși să avanseze mai degrabă sume însemnate pentru a dobîndi un Degas, decît să arunce cinci sute de franci pe fereastră pentru opera vreunui domn van Gogh sau Gauguin. Oameni cu situație materială mai redusă, care nu-și puteau permite tablourile maeștrilor consacrați, erau însă ispitiți să-și încerce norocul, cumpărînd asemenea valori îndoielnice. Trebuie să facem abstracție de acei puțini iubitori de artă, cîștigați cu adevărat pentru arta nouă, pentru că ei nu pot fi considerați reprezentanți tipici ai publicului de artă contemporan. Victoria definitivă a impresioniștilor i-a deschis

unei părți din public ochii: nu în privința calității artistice, ci a incertitudinii judecății estetice. Oamenii care cîndva izbucniseră într-un ris homeric în fața tablourilor impresioniștilor, se înșelaseră și se făcuseră de ris. Cum au putut oare să rîdă de niște tablouri, cărora valoarea pieții le atribuia acum o însemnătate deasupra oricărei îndoieli? Prima consecință a acestei blamări n-a fost nicicum o judecată mai clară și o studiere mai serioasă a tablourilor, ci, dimpotrivă, o anumită capitulare a judecății și renunțarea la studiu. După cum istorisește Vollard, un client care cumpărase de la el unul dintre cele mai frumoase tablouri de Cézanne pentru patru sute de franci, i-a pus uimitoarea întrebare: « Oare de ce sînt atît de înfiorătoare toate tablourile considerate bune?» Acest om a cumpărat deci un tablou care i-a displăcut. Poate că a vrut să-și sublinieze în felul acesta convingerile progresiste, concepțiile sale moderne, poate că a avut și gînduri ascunse, materialiste și a nădăjduit că face o afacere bună. În orice caz s-a obișnuit cu ideea că există o « artă bună» căreia nu-i puteai veni de hac cu judecăți estetice. Acelui ris îndelung, care însoțise tînăra artă de-a lungul ultimelor decenii ale veacului al XIX-lea, i-a urmat o tot atît de lungă admirație oarbă. Cel care și-a cumpărat un tablou deși era « înfiorător la vedere», și-ar mai fi luat, cu trei decenii în urmă, și libertatea de a rîde din toată inima la vederea lui. Atitudinea lui era tipică pentru un anume grup de colecționari și pentru intimidarea unor anumite cercuri ale publicului, care încetaseră să mai rîdă, doar pentru că nu mai îndrăzneau să creadă în propriile lor aprecieri.
Calculele greșite făcute de Paul Durand-Ruel erau în parte consecința supraevaluării publicului. Ambroise Vollard era întruchiparea disprețului față de public. Însă ironia sa adeseori de-a dreptul mușcătoare, constituia un răspuns justificat la disprețul pe care publicul îl manifesta față de orice strădanie artistică cinstită. Trecuse vremea cînd mai trebuia să recurgă la vînătoarea de amatori
 de artă: marii colecționari de artă, ca acel conte

de Camondo, ca August Pellerin, ca ex-regele Serbiei, a cărui inimă largă era deschisă atît artei lui Cézanne cît și producțiilor unui Bouguereau, au devenit oaspeți permanenți ai galeriei sale, iar colecționari americani, germani, elvețieni și ruși, atrași de vraja străzii artelor, au început să descopere drumul care ducea la el. Nu era un domn prietenos care să-și întîmpine clienții cu o amabilitate lingușitoare. Uneori îi subjuga cu conversația sa spirituală, alteori îi întîmpina morocănos și distant, foarte adeseori îl mai găseau și somnolînd în scaunul său și nu îndrăzneau să-i vorbească. Iar cînd doi tineri străini i-au împărtășit într-una din zile, că vor să facă și ei comerț de tablouri la Paris și i-au solicitat sfatul, le-a răspuns: « Nu cunosc taina cum se poate cîștiga o avere. Experiența mea, de pe urma căreia ați vrea să profitați, îmi spune doar că eu datorez totul unei irezistibile înclinații către somn. Adeseori iubitorul de artă mă întîlnea în magazinul meu, pe jumătate adormit. Fără să mă trezesc pe de-a-ntregul, îl ascultam cu capul bălăbănind și făceam eforturi zadarnice să-i răspund. Clientul considera lălăitul meu ininteligibil drept refuz și-și tot mărea oferta, încît tabloul meu, cînd reușeam în sfîrșit să-mi vin în fire, aflase o substanțială creștere a prețului. Pot doar să vă spun că mi-am cîștigat banii în somn. Și acest belșug vi-l doresc și dumneavoastră». Era, desigur, clownerie, însă totuși foarte aproape de realitate. Așa cum s-a descris el însuși, l-a desenat și Bonnard în mijlocul dezordinei din a sa « Boutique»: capul greu, de faun, sprijinit pe piept, dormitînd cu pisica pe genunchi. Dar mai trăiesc încă destui oameni care l-au cunoscut și l-au cunoscut într-adevăr *așa*. Era deseori somnoros și de multe ori n-avea chef să vîndă. Acest om ciudat nu făcea afaceri cînd nu avea chef să le facă, și n-ar fi avut nici cel mai mic sens, să i se ofere prețuri mari în asemenea momente. Instinctul lui de a stoca îi impunea să-și asigure provizii și îi interzicea să le dea repede. Artiștii săi, ca și clienții săi, aveau suficient temei să se plîngă din pricina aceasta. Chagall povestește cît a insistat

Vollard să-i realizeze ilustrațiile la fabulele lui La Fontaine, la *Suflete moarte* de Gogol și pentru Biblie, de parcă ar fi fost necesară cea mai mare grabă, și cum a lăsat apoi tablourile să se odihnească ani de-a rîndul, înainte de a le fi dat destinația lor firească. Colecționarul de artă Wilhelm Uhde s-a simțit « mistuit de dorința» de a obține extraordinarul portret al lui Vollard, pe care-l pictase Picasso. N-a îndrăznit însă, fiind și el un cunoscut colecționar și pe jumătate concurent, să i se adreseze direct lui Vollard, așa că l-a trimis pe un prieten cu o considerabilă sumă de bani. Acesta a părăsit magazinul fără să fi rezolvat nimic. « Ce ! » îl repezise Vollard, « credeți că aș fi în stare să vînd un tablou pe care mi l-a pictat Picasso ! » Cîteva zile mai tîrziu l-a cedat însă colecționarului de artă rus Morozov pentru jumătatea sumei pe care ar fi fost dispus să i-o ofere Uhde.

O turistă americană, care vizita Parisul, își notase numele tuturor atracțiilor și stabilimentelor de amuzament pe care n-avea voie să le omită. Printre acestea se afla și « Cave Vollard », pe care dînsa l-a socotit, probabil, un night-club. Vestea dineurilor pe care Vollard le organiza în pivnița sa răzbătuse, deci, pînă în străinătate. Într-adevăr, era vorba de o pivniță, de o încăpere fără ferestre și fără podoabe, aflată sub galeria lui Vollard, o pivniță ale cărei pereți picurau de umezeală. Unui domn atît de distins, cum era contele de Camondo, i-a fost suficient să arunce doar o singură privire înăuntru, pentru a nu se mai arăta niciodată. În localul acesta se aduna însă o adevărată elită, formată din tot felul de oameni interesanți și interesați, care știau să aprecieze plăcerile unei bucătării excelente și ale unei conversații spirituale. Creionul lui Bonnard a fixat imaginea acestei pivnițe: în jurul mesei, care ocupă aproape în întregime încăperea, șed oaspeții discutînd înfierbîntat, în timp ce în fund tronează amfitrionul cu șervețelul legat la gît și ridicînd o sticlă de vin, de parcă ar fi vrut să toarne din ea. Aici se întîlneau
 marii impresioniști cu pictorii din generația mai

tînără, aici se lăsa văzut din cînd în cînd și inaccesibilul Cézanne, aici șezuse cîndva și Rodin și admirase o sculptură a lui Maillol, aici discutau împreună Jarry și Apollinaire, aici veneau străini atît de umblați, cum era contele Kessler. Aici se vorbea, firește, despre artă, înflorea însă și bîrfa mondenă, aici scînteia spiritul, aici lansa amfitrionul jocul de artificii al *bonmot*-urilor sale răutăcioase. Viața spirituală, care părăsea treptat saloanele nobilimii și marii burghezii, sărbătoarea o adevărată reînviere în încăperile sărăcăcioase din pivnița lui Vollard sau din atelierul lui Picasso de la Bateau Lavoir.

O adiere a spiritului care a transformat «pivnița» lui Vollard într-un centru al vieții intelectuale, se mai simte și astăzi în cărțile sale. Cel care se așteaptă să găsească în ele material faptic important și fidelitate istorică va fi decepționat. Scriitorul Vollard își întîmpină cititorul la fel de degajat cum își primea și oaspeții, cea mai mare grijă a a lui fiind să-i alunge plictiseala. Îl servește cu hrană ușoară: celebrele sale anecdote pe care le răspîndește nepăsător, ba chiar adeseori într-o înșirare lipsită de vreo legătură. Și indiferent dacă citim *Amintirile unui negustor de tablouri* sau una dintre scrierile sale despre Cézanne, Renoir sau Degas — în spatele fiecărei pagini observăm surîsul amuzat al umoristului sau rînjetul sarcastic al satiricului. Naratorul nu-și dă osteneala să-și construiască povestea după toate regulile artei, ci își permite libertăți suverane de causeur spiritual, oferindu-ne astfel libertatea de a asambla pestrițele frînturi de amintiri, după propria noastră pricepere, într-un tablou al personalității și epocii sale.

Oare nu se lasă dus uneori prea departe de plăcerea pe care i-o provoacă poznele, poveștile burlești și situațiile comice? Fapt istoric este că Cézanne a distrus multe din tablourile sale. Dacă am aduna însă toate tablourile pe care, după Vollard, maestrul din Aix le-a aruncat pe fereastră, le-a distrus, le-a găurit sau le-a dăruit fiului său pentru ca acesta să taie uși și ferestre în ele, s-ar putea umple săli întregi. În timpul celor 115 ședințe cît a tre-

buit să-i ofere Vollard pictorului pentru portretul său, modelul a trăit cu teama perpetuă ca nu cumva tabloul său să cadă pradă unui acces de furie al maestrului. Iar cînd, la un moment dat, era gata să se întîmple nenorocirea, artistul şi-a dezlănţuit furiile, din fericire, asupra unui alt tablou. Şi cînd, după cea de-a 115-a şedinţă, Vollard l-a întrebat dacă este satisfăcut de opera sa, a primit răspunsul: «Sînt nemulţumit cu partea din faţă a cămăşii!» Oare nu va fi exagerat cumva spiritualul povestitor, pentru a prezenta latura comică a veşnicei insatisfacţii a lui Cézanne cu opera sa?

Mulţi cititori i-au reproşat scriitorului Vollard că i-a redus pe Cézanne sau Degas la nişte figuri comice. E adevărat că nu le-a închinat imnuri şi nici n-a folosit vreodată cuvinte mari cu privire la arta lor. I-a descris însă aşa cum i-a cunoscut, aşa cum i-a observat la fiecare pas cu privirea sa critică. Îi lasă să vorbească aşa cum, probabil, vorbeau, şi îi lasă să procedeze uneori atît de necugetat, cît corespundea mărginirii lor omeneşti. Cézanne avea trăsături filistine, Degas era un antisemit, care se lăsa dus de pasiunile sale politice la afirmaţiile cele mai ridicole. Întrucît nu poate fi nimic mai dăunător unei arte vii decît apariţia unor legende care transfigurează maeştri consacraţi în spuraoameni, e un merit să distrugi aceste legende şi să-i arăţi omenirii pe aceşti fii creatori drept semenii ei chinuiţi şi rătăciţi, aşa cum au şi fost în realitate.

La fel de important este să distrugi teoriile care vor să reducă creaţia artistică la un numitor comun, şi Vollard a înfăptuit şi pe acest tărîm unele lucruri importante. A existat cîndva o carte ca *Regulile impresionismului* în care se poate citi: «Manet a murit înainte să fi putut trage foloase din forţa strălucitoare a petei de culoare descompuse...» Vollard i-a citit această frază lui Renoir şi ne transmite reacţia acestui mare impresionist: «Ce norocos acest Manet că a murit la momentul oportun...» strigă artistul care reuşise aproape să se încurce pe drumul impresionismului. Cum adică, oare

n-a fost meritul impresioniștilor că au surghiunit negrul, această «non-culoare» de pe paleta lor? Renoir sări ca ars: «Negrul o „non-culoare"? De unde ați mai luat și asta? Negrul este regina culorilor!» Ei bine — în afară de aceasta, impresioniștilor le-a mai rămas spontaneitatea, încrederea în «trăirea momentului și forța instinctului». Renoir nici nu l-a lăsat pe Vollard să-și ducă gîndul pînă la capăt. «Trăirea momentului», striga, «forța instinctului, de parcă omul ar fi un animal — ia ascultă!... Acești oameni cumsecade nici măcar nu știu că Cézanne și-a numit compozițiile sale *Amintiri din muzeu*, iar eu, eu n-am vrut altceva decît să pictez făpturile omenești ca pe niște fructe frumoase. O, de-ar îndrăzni cineva vreodată să-și ia libertatea de a le spune oamenilor adevărul, că pentru un pictor nu există nimic mai important decît să știe ce culori rezistă mai bine, după cum și zidarul trebuie să știe ce mortar poate să-i folosească cel mai bine... Da, acești primi *meseriași* ai impresionismului au lucrat încă fără să se gîndească la vînzare și acesta este singurul aspect pe care imitatorii noștri uită să-l copieze de la noi».

Va fi exagerat oare Vollard și în redarea acestei convorbiri? El s-a plasat aici pe poziția artistului care considera laudele bineintenționate ale istoricilor de artă avangardiști drept niște plictiseli. Negustorii de tablouri și artiștii ar trebui să le fie însă recunoscători acestor oameni, pentru că au șlefuit ochelarii publicului, prin care acesta a învățat să vadă și să înțeleagă arta nouă. Un istoric de artă ca Julius Meyer-Graefe, care a scris lucrările fundamentale despre arta impresionistă și post-impresionistă, a fost un interpret în acel dublu sens pe care acest cuvînt — *interprète* — îl are în limba franceză: și anume — în acela de comentator, care explică creația artistică din timpul său, devenind prin aceasta și mijlocitor între artă și public. El deslușea creația artistică în noul limbaj al formelor, care, ca orice alt limbaj nou, trebuia să fie însușit. Foloaselor interpretării li se opun însă și dezavantaje. Artistul nu poate să se bucure de

aprecierea iubitorilor de artă, care se apropie de tablourile sale sprijiniți pe cîrjele unor teorii de cele mai multe ori doar pe jumătate înțelese, și-și mai vede, în afară de aceasta, amenințată astfel și libertatea creației, dreptul său profund personal la veșnice încercări, căutări și experimente. Cu decenii în urmă, Academia a vrut să-i impună reguli rigide, pe care le-a aruncat ca pe niște cătușe. Iar acum erau deduse din propria sa operă noi regulii, noi cătușe, de care se străduiește să se dezbare. El se apără împotriva exagerării rolului teoriei, împotriva pătrunderii literaturii în domeniul artelor plastice.

Zola și-a arogat rolul unui critic de artă și a privit de sus, cu aroganța teoreticianului care se întemeiază pe idei și principii înalte, eforturile prietenului său Cézanne. Vollard s-a răzbunat pentru aceasta în felul său. S-a strecurat sub un pretext fals în casa scriitorului devenit între timp celebru, l-a văzut în mijlocul înfiorătoarelor excese ale unei searbăde arte la modă, a adus vorba despre Cézanne și l-a făcut pe cel neinițiat să rostească platitudini strigătoare la cer, pe care le-a notat cuvînt cu cuvînt și le-a transmis apoi posterității. A fost o adevărată farsă de-a lui Till Buhoglindă, numărul cel mare al unui clown genial.

Avantajele unui spirit atît de independent, care nu se cramponează niciodată de principii și care se împotrivește oricărei sistematici, trebuie să aibă și dezavantaje. Să încercăm deci să-l vedem pe Ambroise Vollard în măreția, dar și în mărginirea sa. Expoziția Cézanne fusese prima lui faptă; i-au urmat expoziția restrospectivă van Gogh, expoziția grupului «Nabis», prima expoziție pariziană a operelor lui Pablo Picasso, prima expoziție Matisse care a avut loc vreodată. Și chiar dacă Gauguin n-a știut niciodată precis, dacă trebuie să-l considere pe acest negustor drept binefăcătorul său sau drept un șarlatan, Vollard a fost totuși acela care, în ultimii ani ai vieții artistului, a preluat aproape întreaga sa producție. Și chiar dacă Wilhelm Uhde îi reproșează că a ascuns tablourile
 vameșului Rousseau de teamă ca nu cumva să se

compromită cu ele în fața clienților săi, Vollard rămîne totuși unul dintre primii care a descoperit geniul acestui artist luat în derîdere ca «pictor diletant» și i-a cumpărat tablourile! În istoria mișcării revoluționare, care i-a adunat în prima decadă a veacului nostru pe Matisse, Derain și Vlaminck și a atras și multe alte talente geniale ca Braque și Dufy, el a jucat un rol activ, promovînd și inspirînd.

Realizările sale editoriale stau alături de cele ale negustorului de tablouri, egale în valoare. După colecția de litografii ale lui Toulouse-Lautrec, Bonnard și Valloton, a publicat o serie de cărți care au dat un uriaș avînt bibliofiliei. Bonnard, Maurice Denis, Villon, Bernard, Rodin, Picasso, Degas și Chagall au lucrat din însărcinarea lui ca ilustratori. Aceste ediții bibliofile, considerate astăzi printre marile rarități, n-au fost chiar zmulse din mîna editorului. Cu cărțile i-a mers la fel ca și cu tablourile: oamenii nu i-au îngreunat prea mult strădaniile de a-și păstra «stocurile».

Interesul său s-a extins și asupra artei sculpturii. A turnat în bronz lucrări de Rodin, Maillol și Picasso. L-a inspirat în mod fericit pe bătrînul Renoir, care nu-și mai putea mișca mîinile bolnave de gută, povestindu-i cele văzute în atelierul lui Rodin: elevii lucrau la mărirea unei figuri mici, în timp ce maestrul stătea alături și-și mîngîia barba. Se putea deci și fără mîini! În urma acestui stimul, Renoir a creat *Venus cu mărul*: o lucrare care nu s-ar fi născut niciodată fără mîna tînărului sculptor care l-a ascultat și fără spiritul viu al bărbatului care l-a stimulat.

Vizitarea unei expoziții de artă aplicată l-a entuziasmat pe Vollard în asemenea măsură, încît i-a cerut unui olar să-i facă niște forme, pe care le-au pictat apoi tinerii săi artiști. Acești artiști tineri se numeau Bonnard, Derain, Vlaminck, Matisse și Rouault, Vollard dînd astfel impulsuri importante ceramicii moderne.

Bilanțul acestei vieți este suficient de impunător. Ce importanță poate avea față de toate acestea că Vollard nu s-a putut împrieteni cu giturile

lungi ale lui Modigliani şi că a refuzat să-l mai urmeze pe Picasso, atunci cînd artistul a apucat pe drumul cubismului? El a stat, la fel ca Wilhelm Uhde, fără să înţeleagă ceva în faţa tabloului *Demoiselles d'Avignon*, care a însemnat nici mai mult, nici mai puţin decît o cotitură în istoria artei. Darul său receptiv şi-a aflat aici limitele, instinctul său artistic a dat greş.

Orice instinct dă greş odată, şi dă greş totdeauna în faţa unor căi cu totul noi. Mărginirea lui Vollard n-o putem căuta în imperfecţiuni singulare: ea se întemeiază pe însuşi tipul pe care-l întruchipa. Vollard era un individ care savura în aceeaşi măsură arta şi viaţa, iar interesele sale priveau şi domenii aflate dincolo de artă: societatea şi politica, tot acest tragicomic teatru universal. Faţă de toate, chiar şi faţă de artă, a păstrat atitudinea suverană a spectatorului şi prin aceasta o distanţă, care îi oferea posibilitatea să cuprindă cu privirea procesele din arena artei contemporane. Receptivitatea sa faţă de curentele de artă noi şi foarte noi nu i-a diminuat însă interesul pentru impresionişti, al căror negustor a rămas. Noul îl atrăgea, însă nu putea să-l înlăcăreze, nici să-i determine obligaţii stabile. Revoluţia culturală care începea acum cerea de la slujitorii ei un spirit mai sever şi o dăruire mai profundă.

VI. AVANGARDA ÎNSEAMNĂ « SĂ FII FRUNTEA »

Începind din anul 1903, Parisul avea un salon nou: « Salon d'Automne ». Acest salon de toamnă și-a datorat apariția inițiativei unui pictor tînăr, Yvanhoé Rambosson, și se afla sub conducerea arhitectului Frantz Jourdain. Spre deosebire de « Salonul Independenților », deschis oricui și pentru orice — pentru experimentul artistic ca și pentru mîzgăleala diletantă — « Salonul de toamnă » reunea un grup de tineri artiști independenți și s-ar fi pus în slujba oricărei adevărate tendințe înnoitoare, dacă n-ar fi reintrodus principiul selectivității, care să-i pună zăvor diletantismului. În continuare, sarcina sa consta în împiedicarea unui anume exod al iubitorilor de artă, care toamna erau atrași de noul centru artistic München și tentați să părăsească Parisul.

În anul 1905, « Salonul de toamnă » a stîrnit un scandal care a trezit din nou amintirea reacției publicului din timpul primelor expoziții ale impresioniștilor, în urmă cu 30 de ani. Grupați în jurul tînărului pictor Henri Matisse, și-au expus aci lucrările lor niște artiști care-și permiteau « să-i arunce un vas cu culori în față » publicului. Acest reproș îl făcuse deja Ruskin impresionistului Whistler, iar criticul de artă Camille Mauclair îl repeta acum cu aproape aceleași cuvinte în legătură cu pictorii anului 1905.

În mijlocul sălii de expoziție, care prezenta publicului pentru prima oară compact « orgiile de culori »

ale pictorilor grupați în jurul lui Matisse, se aflau mici bronzuri în maniera lui Donatello, așa încît criticul de artă Louis Vauxcelles strigă, înspăimîntat cinstit sau comic: « Donatello parmi les Fauves » (Donatello printre fiarele sălbatice » — n. trad.).

Cînd pictori ca Monet și Pissarro au fost numiți « impresioniști », s-a urmărit să se dea a înțelege peiorativ că sînt considerați artiști de mîna a doua, care pot să redea doar impresii trecătoare. « Fauves » era mai degrabă o injurie, pe care însă aceștí tineri, « sălbateci » au acceptat-o rîzînd. Ei și-au zis ei înșiși astfel și au procedat ca acei « gueux » care au ridicat înjurătura aruncată la picioarele lor (cerșetori — n. trad.) și au purtat-o ca pe un însemn de noblețe.

Același Louis Vauxcelles inventa, cîțiva ani mai tîrziu, în 1908, cu ocazia expoziției Braque din galeria Kahnweiler, și denumirea tot atît de neprietenoasă de « cubism. » El vorbea despre « bizareriile cubiste», voind astfel să spună că pictorii acestei orientări se jucau, de o manieră ciudată, cu forme geometrice.

Dar oare nu se crea într-adevăr impresia unui joc? Abia « eliberaseră » fauvii culoarea și iată că s-au și înscris la cuvînt — într-unul și același deceniu — cubiștii, și și-au creat un nou limbaj al formelor, care pleca de la primatul raporturilor pur geometrice și împingea culorile din nou pe planul secund, de parcă ar fi devenit secundare. Încă înainte de a se încheia deceniul, tendința de a ajuta pictura să depășească pura imitație a naturii, a dus la soluția extremistă a abstractizării totale. În anul 1909 Francis Picabia a pictat o acuarelă, *Caoutchouc*, în care era ștearsă orice urmă care să amintească o lume materială, în timp ce Vasili Kandinsky s-a eliberat, în 1910, în mod conștient și programatic, de elementul obiectiv. Ce însemna asta? Atîta vreme cît privitorul se aștepta ca tabloul să-i ofere o reproducere a realității și căuta în el obiecte pe care să le recunoască și cărora să le spună pe nume, nu putea vedea în creația pictorilor avangardiști decît un proces

progresiv de distrugere a lumii. În tablouri care păreau să-şi bată joc de el ca nişte oglinzi deformante, privitorul găsea o lume scoasă din ţiţini, sfărîmată în bucăţi, redusă la formele geometrice primare şi deformată — dacă mai reuşea să regăsească ceva din lumea sa şi dacă tabloul nu se limita la un joc cu forme şi culori.

Privită sub acest aspect negativ, revoluţia artistică n-a însemnat într-adevăr nimic altceva decît o negare a lumii exterioare şi o desprindere a operei de artă de modelul natural. Întrebarea « Oare aceasta mai este artă? » pe care trebuia să şi-o pună tot mai des privitorul, îşi găsea justificare. Dacă arta n-a fost nimic altceva şi nici nu putea să fie niciodată altceva decît lumea imaginilor create sub dominaţia idealului de frumuseţe clasică al renaşterii italiene, atunci aceasta nu era artă. Însă orice ar fi vrut să reprezinte arta, revoluţia artistică, care îşi croia drum în primul deceniu al veacului nostru, şi-a dobîndit forţa ei elementară din intensitatea cu care artistul însuşi şi-a pus problema esenţei şi adevărului artei sale.

Opera marilor solitari, creată în ultimele decenii ale veacului al nouăsprezecelea întrucîtva în afara publicului, apărea abia acum la lumina zilei şi dădea impulsuri uriaşe voinţei de înnoire a unei tinere generaţii de artişti. Venise vremea pentru van Gogh: Expoziţia retrospectivă a operelor sale, care a avut loc în 1901 la Bernheim Jeune, a avut un efect inspirator şi eliberator asupra tinerilor pictori care încă îşi mai căutau drumul, dibuind. Aici l-a văzut Henri Matisse pe prietenul său André Derain însoţit de un tînăr necunoscut, de statură herculeană, care-şi striga entuziasmul în faţa tablourilor: « Priveşte, aşa trebuie pictat . . . » Era Maurice Vlaminck care, în exaltarea sa, declara că-l iubeşte pe van Gogh mai mult chiar decît pe tatăl său.

Faza pointilistă în creaţia fauvilor dovedeşte însă suficient de limpede influenţa unui alt deschizător de drumuri al artei moderne: Expoziţia retrospectivă a lucrărilor lui Seurat — 1905, Salonul independenţilor a fost un eveniment care i-a oferit mai

ales tînărului Braque, după cum scrie Jean Leymarie, « o lecție de noblețe și de armonie tăcută, de neuitat. » De o însemnătate covîrșitoare a fost însă expoziția retrospectivă a operelor lui Cézanne la « Salonul de toamnă » din anul 1907.
Maestrul din Aix murise cu un an mai înainte. O nouă generație de artiști îi admirase și imitase încă de la cumpăna veacului opera, însă abia tinerii pictori, pentru care eliberarea artei însemna orice altceva decît arbitrariul individual și anarhismul, au înțeles-o în simburele ei și au dezvoltat-o mai departe. Ei vroiau să-și elibereze arta de constrîngeri străine, pentru a o descoperi din nou în legitățile ei proprii. Pe acest drum constructiv le-a premers Cézanne.

Eliberarea artei de toate elementele străine ei, o artă pură, totală și absolută: iată tendința care, către sfîrșitul secolului al nouăsprezecelea, părea să izoleze creația artistică de viață în toate domeniile artei. Artistul descoperea în totalitatea mijloacelor de expresie care îi stăteau la dispoziție — poetul în cuvinte, pictorul în culori și forme — o lume proprie, pe care o delimita de restul lumii și pe care o apăra împotriva influențelor din afară. Cînd Degas și-a exprimat mirarea că nu poate să scrie poezii, deși îi veneau atît de des idei pentru poezii, poetul Mallarmé i-a răspuns că, totuși, o poezie nu se poate face din idei, ci din cuvinte. Cam în același timp poetul austriac Hugo von Hofmannstahl a apărut în fața unui public care vroia să fie lămurit asupra esenței poeziei și i-a declarat că elementul « singur hotărîtor » este « alegerea cuvintelor și felul cum sînt orînduite. » O nouă și îndrăzneață înlănțuire de cuvinte, a continuat el, nu este « cu nimic mai puțin decît o statuie a tînărului Antinous sau o mare poartă boltită. Lăsați-ne să fim artiști ai cuvintelor așa cum alții sînt ai pietrelor albe sau colorate, ai minereului turnat, ai tonalităților distilate sau ai dansului... Dacă cineva urmărește mărturisiri, le poate descoperi în memoriile oamenilor de stat
 și ale literaților, în destăinuirile doctorilor, ale

dansatoarelor sau ale opiomanilor: pentru oameni care nu știu să deosebească elementul material de cel artistic, arta nici nu există. »
Hugo von Hofmannsthal era conștient de măsura în care își șoca auditoriul cu asemenea opinii. « Vă mirați, desigur, de mine », a spus el. « Sînteți decepționați și considerați că izgonesc viața din poezie. Vă mirați că un poet laudă regulile și că vede în orînduirea cuvintelor și în măsură suma poeziei. » Firește, ascultătorii lui Hofmannsthal s-au mirat, însă nu s-au mirat nici mai mult nici mai puțin decît cititorii cărora Maurice Denis le prezentase în anul 1890 definiția sa despre tablou: « Un tablou este abia în al doilea rînd reprezentarea unui cal de luptă, a unei femei goale sau al unui eveniment, în primul rînd este o suprafață acoperită cu culori după anumite principii de orînduire. » Aceste definiții n-au fost numai surprinzătoare prin luciditatea formulării lor, pentru mulți ele au însemnat și o punere la punct. « Amatorul de artă » iubise pînă acum o poezie pentru că îi povestea sub forma unei balade o istorioară ciudată, pentru că « dădea glas » unor idei înălțătoare sau unor sentimente profunde. Lăudase un tablou pentru că oferea « reproducerea » fidelă a naturii sau excepțional de stilizată a unui cal de luptă, a unei femei goale sau a unui eveniment. Și iată că acum acest amator de artă trebuia să accepte ca Hugo von Hofmannsthal să-i spună că în felul acesta nu reușise să deosebească ceea ce era material de ceea ce era artistic și că, pentru el, arta nici măcar nu existase. Chiar dacă acceptase ca, în contemplarea unei opere de artă, să atribuie formei rolul primordial față de conținut, încă nu mersese destul de departe. Valoarea unei opere de artă era determinată numai și numai de felul în care artistul folosise mijloacele sale: poetul — cuvintele și ritmul lor, pictorul — culorile și orînduirea lor pe o suprafață. Cine înțelegea greșit aceasta, vedea în reducerea operei de artă la elementele ei formale un estetism, care golea arta de toate conținuturile ei reale și etice. Poeții și pictorii care gîndeau în felul acesta, se mulțumeau, în mod evident, să devină simpli

tehnicieni ai cuvintelor sau ai culorilor; păreau că vor să renunțe — într-un fel de autolimitare ascetică — la tot ceea ce folosise arta pînă atunci, pentru a obține efectele cele mai puternice asupra gîndirii și simțirii oamenilor. Oare nu declarase Hofmannsthal limpede în discursul său: « De la poezie nu duce nici o cale direct în viață, din viață nici una în poezie »?

A mai declarat însă în același timp: « Consider eficiența drept sufletul artei, sufletul și trupul ei, sîmburele și coaja ei, esența ei totală. Dacă n-ar avea efect, nici n-aș ști la ce ar mai exista. Iar dacă ar avea un efect prin ceea ce este material într-însa, prin viața pe care o prezintă, iarăși n-aș mai ști la ce ar mai fi bună ». Arta nu renunța deci în nici un caz la eficiență, ci tindea, cu mijloacele ei proprii, la o eficiență artistică proprie numai ei. Ea se mișca într-o sferă pur spirituală și vroia să-l atragă în această sferă pe cel care o recepționa. Muzica trebuia deci considerată drept marele model către care să tindă toate artele, deoarece în ea « ceea ce este material a fost depășit pînă la uitare. » Așa cum poetul se limita la mijloacele sale verbale, tot astfel și pictorul se mărginea la mijloacele sale plastice pentru a obține cu ajutorul lor un efect care nu mai datora nimic elementului material și deci neartistic — adică reprezentării unui cal de luptă, unei femei goale sau a unui eveniment. Poetul inventa cu vocabulele limbii, care puteau să transpună doar neconcludent gîndurile și simțirile, o limbă nouă care putea să realizeze un contact nemijlocit cu psihicul cititorului sau al auditorului. Astfel, cuvintele trebuiau să fie reinventate sau cel puțin simțite într-un chip nou: ca într-un proces de distilare, cuvintele erau zmulse din funcția servilă în care ajunseseră prin utilizarea cotidiană și curățate de toate reziduurile, pentru a putea să devină sunetele pure ale unei muzici a cuvîntului. În gîndirea sa ca și în poezia sa, Hugo von Hofmannsthal era de o originalitate categorică, fără să fie totuși un temperament revoluționar, îndreptat mai degrabă spre trecut decît spre viitor. El credea
 că poate interpreta poezia drept acea latură « spi-

rituală » care fusese prezentă dintotdeauna — atît în Biblie cît și în Vede, cum sublinia el. În deceniile următoare chemarea la o « poezie pură », la o « artă absolută », la « imagini autonome » a fost repetată cu asemenea vehemență și a fost așternută în teorii care tindeau atît de puternic spre excesiv, încît caracterul ei revoluționar se deslușea din ce în ce mai limpede. În trecut, cei mai mari artiști s-au pus de bună voie în slujba bisericii sau a aristocrației, arta împlinind funcția unei descrieri a istoriei. Dacă a ajuns să aibă acum pretenții la o totală independență și suveranitate, aceasta putea să însemne doar că forțele spirituale și sociale, cărora li se subordonase atîta vreme, și-au pierdut calitățile lor inspiratoare și obligatorii.
Cercetătorul istoriei va fi înclinat să considere tendințele revoluționare de acest fel ca forme de protest determinate de momentul istoric. Le va scuza într-o oarecare măsură ca Jean Cassou în cartea *Situația artei moderne*: « Oare lucrurile nu trebuie exprimate în toată severitatea lor simplă și cinstită, dacă cineva vrea să se facă înțeles? » Și totuși, arta modernă nu poate fi înțeleasă nici în toată măreția ei, nici în problematica ei, fără acea *totală voință* de reînnoire care i-a dat naștere. Primul care a găsit cuvintele pentru a exprima aceasta de o manieră inegalabilă, a fost poetul Guillaume Apollinaire.

Originea sa este tenebroasă, viața sa ne arată suișurile și coborîșurile unei existențe de vagabond. S-a îndeletnicit cu de toate pentru a cîștiga bani, avea ceva din calitățile unui ziarist ahtiat de senzațional, o anumită înclinație spre pornografie și a fost totuși unul dintre marii poeți ai Franței. Cînd, în sfîrșit, și-a descoperit chemarea care putea să-l împlinească, și cercul de artiști, care se aduna în jurul său, devenise deja o personalitate puternică, dar și misterioasă, în care se amestecau noblețea cu vulgaritatea, înconjurat de vraja unor legende timpurii și viscolit de scandaluri.
Se poate să fi fost fiul unui prelat, după cum afirma el însuși cu plăcere, cert este însă doar că a venit

pe lume ca fiul frumoasei și temperamentoasei Angélique Alexandrine Kostrowitzka, cea însetată de viață, la 26 august 1880, la Roma. Mama lui se trăgea dintr-o familie de foarte vechi reprezentanți ai micii nobilimi poloneze iar tatăl ei ocupa la curtea papală postul onorific al unui « cameriere d'onore di capa e spada ». Fiica sa, Angélique, și-a arătat încă de timpuriu temperamentul neastîmpărat, așa că atunci cînd aristocratica școală mînăstirească, în care fusese primită doar prin intervenția personală a papei, a dat-o pe ușă afară, părinților nedumeriți nu le-a mai rămas decît o singură scăpare, aceea de a o introduce urgent în societate și a o căsători.

Angélique, o frumusețe cu părul întunecat, avea șaisprezece ani, cînd, la un bal, s-a îndrăgostit de un nobil italian cu 24 de ani mai în vîrstă decît ea. Francesco Flugi d'Aspermont ducea o viață independentă de aventurier. Angélique prefera însă existența nesigură alături de el unei căsătorii mediocre, la care ar fi putut să spere pe baza poziției și averii ei. Fugi deci cu iubitul ei, și cei doi s-au reîntors la Roma abia în anul 1880, cînd scandalul iscat prin fuga lor era de mult uitat, Angélique dînd aici naștere primului ei fiu. Copilul a fost înscris la starea civilă sub numele de Guillaume-Albert Dulcigni. Tatăl n-a fost notificat, mama dorea să rămînă anonimă. Abia după mai bine de două luni de la naștere și-a recunoscut copilul printr-un act de notariat. Acum numele său suna: Guillaume-Albert-Vladimir-Alexandre-Apollinaire Kostrowitzky.

« Wilhelm », cum îl chema mama sa, « Kostro », cum l-au numit mai tîrziu colegii de școală, nu și-a văzut niciodată tatăl, care pînă la urmă a părăsit-o totuși pe Angélique la insistențele familiei, și n-a cunoscut nicicînd o viață de familie. În timp ce mama s-a mutat la Monaco și ducea acolo o existență mondenă, dar și îndoielnică, Wilhelm a urmat la școli catolice din Monaco, Nisa și Cannes. Prin firea sa veselă și-a cîștigat repede prieteni. Cu unul dintre ei, René Dalize, a încheiat un

 legămînt pe viață, dăruindu-se, ca urmare a unei

porniri spre misticism, reveriilor religioase. Cu un altul a întreprins un atac în sensul opus: revista şcolară manuscrisă, pe care a publicat-o împreună cu acesta, manifesta tendinţe de-a dreptul anarhiste. Între timp mama sa s-a legat de un tînăr petrecăreţ şi afacerist, cu care împărţea atît pasiunea pentru aventură cît şi cea pentru joc. Jules Weil a putut să-i ofere o vreme ceea ce dînsa vroia de la viaţă, dar s-a îngrijit şi de educaţia copiilor ei. Cînd cei doi au trebuit să părăsească Monaco complet ruinaţi, Angélique a vrut să-şi încerce din nou norocul la joc în cazinoul din Spa * — unde nici măcar n-a fost lăsată să intre — în timp ce el, unchiul Jules, cu cei doi « nepoţi » ai săi, Wilhelm şi Albert, locuia în orăşelul apropiat Stavelot, din munţii Ardenni. Într-o zi dispăru însă şi el, lăsîndu-i singuri la pensiune pe cei doi tineri — Wilhelm avea acum nouăsprezece ani.

Prima iubire, primele poezii: Stavelot a fost o etapă fericită pe drumul vieţii lui Apollinaire. Idila a cunoscut un sfîrşit subit, cînd mama şi-a chemat cei doi fii la Paris, uitînd însă, din păcate, să le trimeată şi bani pentru a-şi plăti nota de la pensiune. Din această pricină au părăsit locul pe furiş, noaptea. Veşnic terorizaţi de gîndul că ar putea fi arestaţi pe drum, au ajuns totuşi, în cele din urmă, la Paris, şi Wilhelm Kostrowitzky, care îşi semnase primele poezii cu pseudonimul Guillaume Macabre, s-a transformat aici treptat în acel Guillaume Apollinaire, chemat să joace un rol unic în viaţa artistică a oraşului.

El a mers pe drumul său cu un optimism neabătut, a aprobat prezentul cu strălucirea şi cu mizeria lui, păstrîndu-şi credinţa într-un viitor minunat chiar şi în condiţiile de viaţă cele mai potrivnice. Oricît de dur l-ar fi tratat lumea, oricît l-ar fi umilit, uriaşa lui foame de viaţă îl arunca mereu în viltoarea vieţii. Deşi primele poezii, istorioare şi articole au stîrnit oarecare interes, ele nu i-au adus nici un venit, aşa că a trebuit să-şi caute un

* Spa, staţiune de cură de ape din Belgia, frecventată de mari bogătaşi (n. tr.).

post — « muncește ! » i-a spus mama, care nici ea nu mai poseda nimic —, a trebuit să accepte să scrie o literatură de proastă calitate pentru a-și cîștiga existența. Am fi înclinați să-l compătimim pe un tînăr poet care a trebuit să lucreze într-o întreprindere financiară atît de dubioasă ca aceea a domnului Mauser, a scris un roman foileton pentru un personaj atît de îndoielnic ca scriitorul Esnard, și a conceput pentru o editură cu nimic mai onorabilă o cărticică pornografică — dacă n-am avea impresia că toate acestea l-au amuzat și că sufletul său n-a avut nimic de suferit. Era mai mult decît puternic: era robust și-și putea permite aventuri care ar fi frînt firi mai slabe.

Destinul, care nu l-a prea răsfățat, i-a mai oferit totuși încă odată un an lipsit de griji. Madame de Milhau, văduva vicontelui de Milhau, fiica unei bogate familii burgheze din Köln, l-a angajat ca preceptor al fiicei sale și l-a luat cu dînsa într-o lungă călătorie prin Germania. Marea vilă « Neuglück » din Brennerscheid și o vilă mai modestă la Honnef au fost pentru el puncte de repaus într-o călătorie care i-a prilejuit cunoașterea peisajelor renane, a munților Eifel * și a firii unui popor străin. S-a îndrăgostit de Anni, guvernanta engleză a elevei sale, și i-a făcut curte cu o vehemență care a reușit s-o dezguste. Acest înflăcărat îndrăgostit, care își zicea Mal-Aimé — cel neiubit — a mai pățit odată la fel, atunci cînd Linda sa i-a mărturisit, în ciuda înflăcăratelor sale poezii de dragoste, că nu nutrește pentru el decît simțăminte de soră. Însă nici aceste decepții nu l-au distrus, ci lor le-a datorat cele mai frumoase poezii ale sale. O călătorie de vacanță l-a dus prin Berlin și Dresda pînă la Praga și Viena. N-a acceptat însă niciodată să rupă legătura cu Parisul. Din călătorie trimite mereu cotidianelor și revistelor articole despre toate și despre tot, despre starea șoselelor germane și despre altarul din Pergamon văzut la Berlin. Cînd s-a întors la Paris, ajunsese un bărbat care văzuse lumea, cineva care avea un cuvînt de spus

* masiv păduros în Renania.

și care era hotărît să-l spună. În personalitatea sa multilaterală, dorurilor unui poet în fond melancolic și romantic i s-a suprapus o încredere în viitor care urmărea urcușul spre putere și un loc în vîrful piramidei. Nevoia l-a obligat însă să lucreze ca funcționar de bancă, și abia anii următori l-au eliberat dintr-o stare insuportabilă pentru el: din izolare.

Dacă am afirmat la început că Apollinaire a mers cu un optimism imperturbabil pe « drumul său », trebuie acum, să limităm și să corectăm această constatare. În locul « unui » drum, Apollinaire a urmărit mai multe, dintre care nu puține s-au demonstrat a fi rătăciri și fundături. În loc să-și caute propriul său drum, îi însoțea pe alții în drumul lor, participa într-un fel la toate expedițiile care porneau spre locuri noi și promiteau aventura. În apropiere de Auteuil, unde locuia mama sa, i-a întîlnit pe « pictorii de la Chatou. » Acești doi « fauvi », Derain și Vlaminck, pictau cot la cot același peisaj de periferie și împărțeau unul cu altul același atelier. Erau nedespărțiți și l-au acceptat și pe Apollinaire ca al treilea în uniunea lor. Dar oricît de « sălbateci » vor fi fost — se pare că tot Apollinaire dădea tonul și era cel mai sălbatec dintre ei. Mai tîrziu Vlaminck l-a și descris ca un bărbat care « prin autoritatea pe care și-a cucerit-o treptat, și prin scandalurile sale desfrînate, încuraja pornirile cele mai josnice din om. »
Așa cum Maurice Vlaminck s-a distanțat prin aceste cuvinte de desmățurile tinereții și de tovarășul său de chefuri Apollinaire, tot astfel a renegat și creația din tinerețea sa, cînd s-a înstrăinat de experimentul fauvist și a revenit la căile convenționale ale unei arte reprezentative incolore. Opera sa de tinerețe, care n-a pierdut nimic din strălucirea ei printr-o asemenea dezertare, fusese erupția unei forțe vitale excesive. Ciclist de curse profesionist, automobilist, din pasiune, unul dintre primii pătimași ai vitezii, părea un atlet rătăcit pe tărîmul artei. Deși n-a fost cel mai mare pictor

al grupului său, spiritul de revoltă al grupului a atins prin el cel mai înalt grad al conștiinței de sine. În opoziție cu chibzuitul Matisse, care, ca elev al marelui său profesor Gustave Moreau, n-a negat niciodată legăturile sale cu tradiția artistică și tindea spre armonia spirituală, în opoziție însă și cu prietenul său cel mai apropiat Derain, care se putea baza pe o cultură temeinică, el era autodidact: un autodidact cu « conștiință de clasă », care se fălea că n-a păşit niciodată în Luvru. În schimb se lăuda că a fost primul care a descoperit măreția artei negrilor. Voința sa de revoltă, care sărea peste secole de cultură clasică ca peste un obstacol supărător, se întorcea spre originile instinctului născător de forme și se entuziasma în fața elementarului. La întrebarea « ce este fauvismul? » răspundea: « Sînt eu! Este felul meu de a trăi această epocă, maniera mea de a mă revolta, de a mă elibera și de a respinge orice reguli și orice tutelă: este tot albastrul meu, tot roșul meu, tot galbenul meu . . . » Culorile primare pure, stropite din tub pe pînză, reprezentau descărcările lumii sale senzoriale explozive: erau aruncate ca fluviile de lavă din interiorul unui vulcan, zvîrlite provocator în ochii viitorului privitor. Exista oare cu adevărat un limbaj al culorilor? Prin culorile sale, Vlaminck a început să vorbească o limbă foarte puternică, agresivă. Le repezea sălbatec, brutal și dur unele în altele, le intensifica pînă la intensități extreme, desfășura cu ele un dans ritmic de o forță dezlănțuită, striga și urla împreună cu ele — și lua cunoștință satisfăcut, cînd i se adresa cuvîntul de ocară « fauve », că a fost auzit și înțeles.

Chiar dacă Vlaminck reprezenta fauvismul în modul cel mai personal și mai spectaculos, Henri Matisse a fost totuși acela care a dominat, a cărui conducere au acceptat-o un timp artiști de puternică originalitate. « Pictorilor de la Chatou » li s-au alăturat elevi din atelierul lui Moreau și de la Académie Carrière ca Marquet, Manguin, Camoin și Puy, apoi trei artiști veniți din Le Havre: Émile-Othon Friesz, Raoul Dufy și Georges Braque, și, în sfîrșit,

olandezul Kees van Dongen. Prima mișcare artistică a secolului al douăzecelea, care și-a desfășurat forțele în scurta perioadă de cinci, șase ani — comprimată între 1902 și 1907 — a însemnat o reînsuflețire a senzualismului, a învățăturii conform căreia « orice cunoaștere își are originea în impresii sau reprezentări senzoriale. » Arta « fauvilor » se deosebea însă de arta senzualistă a impresioniștilor prin emoționalitatea ei puternică, adesea exagerată, și prin renunțarea la impresia senzorială optică. Artistul accepta față de natură doar propriile sale simțiri și găsea pentru ele echivalente de expresie în « culori și în orînduirea lor pe o suprafață. » Ca « pictură pură », care nu mai vroia să se impună decît prin forța culorilor și formelor, arta sa se afla într-o opoziție extremă cu simbolismul. Nu mai vroia să exprime idei și disprețuia orice alegorie, care era resimțită drept « adaos literar » și o profanare a imaginii considerată suficientă prin ea însăși.

Cum putea Apollinaire să se entuziasmeze pentru această artă? Cum se putea simți atras de Derain și Vlaminck? Cînd li s-a alăturat, poezia și gîndirea lui se mai aflau încă sub vraja simbolismului, dacă se face abstracție de *Cîntecele renane*, care oglindesc trăirile din călătoria sa prin Germania și trădează, prin atmosfera lor fundamentală, interiorizarea sentimentelor și melancolia unui poet romantic. Și dacă este destul de uimitor că *acest* Apollinaire a putut să se împrietenească cu tablourile unui Derain și unui Vlaminck, uimirea noastră crește încă, dacă ne gîndim că pînă în acest moment poetul nu manifestase încă nici o atracție deosebită către arta plastică. André Billy scrie în amintirile sale despre Apollinaire că prietenul său se oprise împreună cu cei mai mulți încă la impresionism, chiar dacă i-ar fi putut fi cunoscute și tablouri de van Gogh, Seurat, Gauguin și Cézanne. Toți cei ce-l cunoșteau sau credeau că-l cunosc pe Apollinaire urmăreau, în această perioadă, cu uimire, ba chiar cu neînțelegere, drumurile sale, care aparent aveau comun doar faptul că îl scoteau din el și-l aruncau în alienare.

Ceea ce îl atrăgea spre Vlaminck și Derain și-l împingea în măsură tot mai mare să-și aleagă pictori ca prieteni și să participe nemijlocit la experimentele lor, trebuie să fi fost mai întîi sentimentul încă neclar că aici — în domeniul picturii — se pregătea ceva nou și mare. Că posibilitatea unei colaborări între pictori și scriitori exista, o demonstrase încă o dată — de o manieră cu totul nouă — «Revue Blanche». Această revistă fondată de frații Natanson, a constituit timp de zece ani locul unde poeții simbolismului se întîlneau cu cei din grupul «Nabis», dar mai atrăgea, în afară de aceștia, și toate forțele tinere, tinzînd spre progres. În 1903, cînd a trebuit să-și înceteze apariția, nu s-au pierdut nici spiritul ei de solidaritate artistică, nici voința de fapte revoluționare care, alături de principiile formale artistice foarte largi, constituise liantul cel mai puternic, unind pictori cu personalități atît de categoric-diferite ca Toulouse-Lautrec, Bonnard, Vuillard, Denis, Steinlen și Valloton cu scriitori și poeți ca Octave Mirbeau, Jules Renard, Tristan Bernard și Apollinaire.

După cum scrie John Rewald, toți simboliștii — cu remarcabila excepție a ultranaționalistului Maurice Barrès — au fost anarhiști, care-și mărturiseau aderența la extrema stîngă. Fanatismul lor politic izvora din pornirea idealistă de a îmbunătăți lumea, găsind în teoriile lui Kropotkin tot ceea ce și-au dorit: libertatea individului, dreptatea socială, iubirea de oameni și solidaritatea frățească. Este foarte ușor de înțeles că artiști care trăiau în mijlocul unei burghezii mulțumite de sine și insensibile la orice manifestare a noului, visau la o societate nouă care să le permită să-și desfășoare forțele creatoare în libertate totală. Visau deci la aceeași «țară a viitorului», pe care marii solitari ai artei moderne și-o doriseră încă de mult. Dar nu le fusese încă dat să pășească în ea. Acum însă viitorul părea mai aproape, gata să-l apuci cu mîna. Adeseori părea că vechea orînduire socială se află în pragul prăbușirii. După

 sfîrșitul jalnic al complotului partizanilor lui

Boulanger și zdruncinarea opiniei publice prin scandalul canalului de Panama, o serie de acțiuni teroriste anarhiste au început să înspăimînte Parisul. Un anarhist ca Ravachol, căruia i-au reușit o duzină de atentate cu bombe, se bucura de o glorie legendară și era sărbătorit ca un erou al libertății. Cînd Mallarmé a fost solicitat să ia atitudine împotriva acestor acte de teroare, a refuzat să discute măcar despre «faptele acestor sfinți». O bombă a explodat în parlament fără să fi provocat pagube prea mari, în timp ce președintele republicii, Carnot, a căzut victimă unui alt atentat. Poetul Laurent Tailhade a rezumat gîndul prietenilor săi în exclamația: «Oare ce importanță are că se pierd cîteva individualități șterse, cînd gestul e frumos!» Întîmplarea a vrut ca un asemenea «gest frumos» să fie săvîrșit în imediata lui apropiere și ca el să-și piardă un ochi datorită unei schije. A suportat pierderea cu indiferență stoică. Cuvîntul «avangardă» care a apărut în această perioadă, însemnînd avanpost sau grup de atac, era preluat din limbajul soldățesc și suna agresiv. Conștiința mîndră de a face parte din avangardă despăgubea pentru lipsurile materiale și înfrîngea sentimentul paralizant al izolării. Locul trufiei de elită — «să plece cu-al său rege cîntărețul, căci ei stau împreună pe-a omenirii culme» scrisese încă Schiller, parafrazîndu-l pe Büchmann — l-a luat credința că luptînd cu armele spiritului, poate fi cucerit un viitor mai bun pentru omenire. Artistul a renunțat la pretenția de a ocupa o poziție privilegiată deasupra sau dincolo de această lume și se ferea să accepte vreo alianță cu puterile dominante. Descoperirea lucidă a faptului că nu reprezintă decît o minoritate disprețuită și fără putere în mijlocul unei societăți dușmănoase, nu mai era o pricină de disperare. Un avanpost este întotdeauna mic, trage însă eșalonul după el. El merge înaintea trupei și îi arată calea. În voința lor de înnoire totală, scriitorii, poeții și pictorii se simțeau legați unii de alții, legați chiar de toți cei care luptau pentru înnoire în orice domeniu al vieții. Artiștii revoluționari își dădeau mîna și credeau

că descoperă în revoluționarii politici pe tovarășii lor de gîndire care porniseră pe alte căi către aceeași țintă.

Trebuie însă amintit, că revoluționari ai spiritului pot fi reacționari politici, după cum ne arată într-un mod uluitor cazul lui Cézanne. Elanul revoluționar al impresioniștilor se istovise în elementele formale și ajunsese să se împace cu un conformism pe care nu-l mai putea zgudui nici chiar atitudinea dușmănoasă a publicului. Pe atunci Camille Pissarro mai reprezenta o excepție uimitoare prin concepțiile sale ateiste și anarhiste. Abia spre sfîrșitul veacului al nouăsprezecelea energiile revoluționare s-au concentrat ca într-un focar, ștergînd deosebirile de esență dintre revoluția spirituală și cea social-politică. Asemuite cu dezbaterile înflăcărate și dure, pe care le-au purtat între ei un sfert de veac mai tîrziu scriitorii, poeții și pictorii acelei «Revue Blanche», conversațiile impresioniștilor din cafeneaua «Guerbois» păreau izbucnirile disperate și inofensive ale unor tineri artiști dezorientați.

Printre criticii de artă avangardiști ai acestei perioade se afla și Felix Fénéon, primul care a pledat pentru arta lui Seurat și care a stabilit noțiunea de «neo-impresionism». El se deosebea de criticii de artă ai generației mai vîrstnice ca Duret și Duranty, care încă se mai străduiau să-i recomande publicului pe pictorii impresioniști drept cetățeni cinstiți, nu numai prin temperamentul său pătimaș, ci și prin ieșirile sale dure împotriva publicului. Era un anarhist care declara public că atentatele cu bombe sînt mult mai eficiente decît răspîndirea unor manifeste și care, ulterior, a fost implicat el însuși într-un proces de anarhiști. Într-un articol despre Pissarro își exprima suficient de limpede gîndurile: «Cînd trebuie să se afirme ceva nou, trebuie să crape mulți bătrîni nebuni. Nădăjduim ca aceasta să se întîmple cît mai curînd posibil. O asemenea dorință nu este de loc umană, însă e practică».

În hotărîrea îndîrjită de a brusca opinia publică
149 nu s-a putut măsura însă nimeni cu Alfred Jarry.

Acesta a adus pe scenă monstruoasa figură a acelui «Ubu», care nu-și nega originea într-o înfiorătoare poznă de școlar, și a provocat prin aceasta voit scandalul scandalurilor. Nemulțumit că a șocat doar lumea burgheză cu această imagine barbară și demonică a propriului ei filistinism, s-a străduit din răsputeri să fie el însuși un Ubu, complăcîndu-se în rolul unei sperietori în carne și oase a burgheziei. Apollinaire a avut ce să învețe de la el și a învățat mult: spiritul burlesc, plăcerea de a mistifica, băutul de absint.

Sensibilul poet liric Apollinaire și criticul-social îndîrjit și acid Alfred Jarry: iată o pereche de-a dreptul ciudată. Și totuși se pare că Marcel Adéma, biograful lui Apollinaire, are dreptate cînd afirmă că influența lui Jarry asupra lui Apollinaire s-ar putea explica doar prin aceea că între cei doi prieteni a existat o anume afinitate electivă. Dar ce să mai spunem oare despre primejdioasa înclinație a lui Apollinaire de a se împrieteni cu asemenea indivizi dubioși, cu aventurieri și fantaști instabili ca belgianul Géry Piéret, care a furat cîteva statuete din Luvru? Această relație supărătoare a făcut ca Apollinaire să fie bănuit că a participat el însuși la furt și că ar fi știut cîte ceva chiar și despre senzaționalul furt al *Mona Lisei*, întîmplat cam în același timp. După cum scrie Adéma, asemenea aventuri l-au dus pe Apollinaire pînă în închisoare, adaugă însă apoi, ca pentru a-și îndulci formularea, că, din fericire, poezia a salvat totul.

Deși Marcel Adéma a cercetat cu un zel pătimaș viața și opera lui Apollinaire, se pare că în fața complexității comportamentului său («compléxité de son comportement») — a caracterului haotic a atitudinii sale sociale, se află și astăzi la fel de nedumerit ca și prietenii intimi ai lui Apollinaire, care au urmărit drumul poetului, dezaprobîndu-l. «Un aspect paradoxal al spiritului său», scria el, «l-a făcut pe Apollinaire să aibă ca scop de a nu avea nici un scop, ci de a înghiți totul, mai ales dacă era nou și îndrăzneț». Adéma vorbește apoi despre o «adaptabilitate feminină», care îi per-

mitea să se transforme față de fiecare interlocutor într-un om nou, să i se adapteze și să se transpună în situația aceluia. Dar mai vorbește — și aceasta seamănă cu o scuză — și despre omul Apollinaire, cel gingaș și plin de compasiune, care nu vroia să se lase păcălit de simțămintele sale. «Se teme ca nu cumva să se lase tîrît în mod foarte cinstit, de o emoție prea puternică. Ar vrea să pară un diletant, un sceptic, un ironic și se dedă sistematic unor fantasmagorii, care sînt împotriva propriilor sale înclinații». Și unul dintre cei mai apropiați prieteni ai lui Apollinaire, André Billy, vorbește, în amintirile sale, pe care le-a notat în 1959, despre «adevăratul Apollinaire», care ar fi fost din «adîncul sufletului» străin de ambițiile de «chef d'école».

Toate aceste notații conțin un sîmbure de adevăr, sînt însă în mică măsură chemate să lămurească fenomenul Apollinaire și să explice forța sugestivă pe care o răspîndea. Apollinaire n-a trăit și creat din sărăcia unui gol interior, care absoarbe idei străine ca un vas oarecare, ci din plinul unei firi de poet, a cărei plăcere a fost să se dăruiască altora și altor lucruri. Poseda o bogăție inepuizabilă de energie liberă și independentă, pe care putea s-o cedeze sau s-o transmită fără ca prin aceasta să devină mai sărac. Capacitatea sa de a se transpune în alte firi pînă la depersonalizare totală și de a se încărca cu energii străine, nu însemna deloc renunțare la sine, pentru că individualitatea sa puternică și categorică s-a dovedit nepieritoare în ciuda tuturor escapadelor.

Apollinaire a fondat împreună cu prietenul său, criticul de artă André Salmon, o revistă — «Festin d'Ésope» —, care și-a încetat însă apariția după al nouălea număr. Doar cîteva luni mai tîrziu a putut să publice o nouă revistă: «La Revue Immoraliste», schimbîndu-i însă numele după primul număr, pentru că maicilor unui ordin, care locuiau în clădirea redacției, le era neplăcut că la ușa lor băteau zilnic niște făpturi dubioase, care se interesau de o «revistă imoralistă». Sub noul nume — «Let-

tres modernes» — a apărut cel de al doilea și ultim număr. După dispariția revistei «Revue Blanche», lui Apollinaire i-a mai rămas doar colaborarea la revista «Vers et Prose», editată de Paul Ford. Pentru a se menține pe linia de plutire, a continuat să lucreze ca funcționar de bancă, a publicat două romane pornografice, a editat o serie întreagă de cărți pornografice, a scris o introducere elogioasă operelor marchizului de Sade, a folosit o perioadă chiar și un pseudonim feminin — Louise Lalanne. Materialicește o ducea la fel de greu ca și mai înainte, devenise însă invulnerabil: se înconjurase de prieteni, ajunsese sufletul unui cerc de intelectuali.

Unul dintre personajele cele mai ciudate, pe care le-a atras în cercul său de vrajă, a fost «baronul» Mollet. Acest om poate că nici n-ar trebui să fie amintit, dacă n-ar fi împlinit o misiune importantă în viața lui Apollinaire. Mollet i-a mijlocit întîlnirea cu un tînăr pictor spaniol, care vizita pentru a patra oară Parisul și care probabil că încă nu știa că va prinde rădăcini aici. Pablo Picasso avea 23 de ani și nu făcuse încă pasul hotărîtor spre cubism. Nedespărțit de el era Max Jacob, un umorist mistic sau un mistic plin de umor, un vizionar poet. Văzuse într-una din zile la Vollard, un tablou de Picasso, care l-a copleșit. I-a scris o scrisoare, l-a vizitat și i-a citit poezii. Spaniolul, a cărui franceză abia îl ajuta să se facă înțeles și care cu greu pricepuse ceva mai mult decît o adiere, îl ascultă cu răsuflarea tăiată și decretă: «Sînteți cel mai mare poet al timpului». Cei doi artiști au trăit apoi de nevoie împreună: Picasso s-a mutat la Jacob; iar cînd și-a găsit un atelier în rue Ravignan, s-a îngrijit ca prietenul său să-i poată deveni vecin.

Prima lor întîlnire cu Apollinaire a fost suficientă pentru a fonda o prietenie durabilă. Max Jacob scrie despre Apollinaire: «Era un bărbat tînăr, impozant, bine legat, care acum știa să rîdă ca un copil pentru ca în cealaltă clipă să se prăbușească într-o sumbră melancolie». Se poate ghici cu ușurință ce însemna Apollinaire pentru ei: forță

concentrată, exprimată adeseori prin zarvă zgomotoasă, un izvor de energie. Jacob era timid şi fără încredere în forţele sale, Picasso se închista însă din mîndrie şi era, în ciuda aparentei sale siguranţe de sine, atît de uşor de rănit în sinea sa, încît ironia şi zeflemeaua ar fi putut să-l abată din drumul său. Masca sa de Cezar, avîntul însufleţitor al verbului său — şi vorbea, nu glumă — optimismul său neostoit şi toată robusteţea persoanei sale făcea din Apollinaire tovarăşul de drum, de care avea mare nevoie. «Am plecat toţi trei, împreună», încheie Jacob relatarea primei lor întîlniri — «şi Guillaume ne-a luat cu el într-o nesfîrşită plimbare. Astfel au început cei mai frumoşi ani ai vieţii mele . . . »

Sărăcăciosul atelier al lui Picasso din Rue Ravignan se afla în «Bateau Lavoir»: o construcţie din lemn, care se clătina vizibil pe vreme de furtună, lipită de o colină din Montmartre. O sofa fără saltea, o masă şubredă, în al cărei sertar locuia un şoarece alb, două scaune şi o ladă, pe care, la nevoie, se putea şedea — iată mobilierul acestei încăperi, în care pictorul noaptea lucra, iar peste zi îşi primea numeroşii săi prieteni. Apollinaire s-a mutat într-o locuinţă micburgheză de pe Rue Henner şi avea de făcut doar cîţiva paşi pe jos, dacă vroia să-şi viziteze prietenii din Bateau Lavoir. Dintre chiriaşi mai făceau parte criticul de artă André Salmon, sculptorul Manolo, pictorul van Dongen şi ilustratorul Juan Gris, care-şi impunea drumul în pictură cu furia creatoare a unui obsedat.

Picasso i-a vorbit lui Apollinaire despre o tînără artistă, care se numea Marie Laurencin, şi a remarcat, făcîndu-i cu ochiul, că ar putea fi o «logodnică» pentru el. Poetul a cunoscut-o pe tînăra fată, care pe atunci mai urma cursurile Academiei de pictură, la Galeria Sagot. Au rămas şase ani împreună: Apollinaire, un amant înflăcărat, însă şi dominator şi adesea brutal, Marie o iubită capricioasă şi excentrică, care a reuşit să-l reţină atît de mult, pentru că, probabil, părea să i se sustragă în fiece clipă. Naiv cum era, «vameşul» Rous-
 seau a denumit-o muza lui Apollinaire. Fără îndo-

ială că ea a fost elementul feminin care l-a legat pentru totdeauna pe acest erotic între poeți de pictură.

Primul articol de critică de artă semnat Apollinaire e datat în anul 1907. Este cronica unei expoziții de la «Salonul de toamnă», scrisă pentru revista «Je dis tout». Apollinaire știe să se adapteze neruşinat de bine nivelului acestui organ de presă. Pentru moment s-ar fi putut crede că a apărut un nou Zola, care se ridică în apărarea tinerilor artiști împotriva abuzurilor criticilor de artă. De altfel, prin acest articol, Apollinaire și-a atras dușmănia pe viață a lui Frantz Jourdain, a acestui eminent arhitect și președinte al «Salonului de toamnă». I-a creionat o caricatură amuzantă și a povestit despre el lucruri teribile ca, de pildă, prima lui întîlnire cu Rousseau-Vameșul, care, în calitatea sa de vameș, l-ar fi surprins făcînd contrabandă cu țigări de foi. Aceasta ar fi fost, deci, explicația că sărmanul Rousseau era tratat atît de prost la «Salonul de toamnă». Firește, toată povestea nu era decît o farsă și nu urmărea alt scop decît să-i amuze pe cititori. Rousseau nu fusese niciodată un vameș care să fi controlat călătorii — lucra ca scrib la administrația vamală a Parisului — iar sărmanul Jourdain nu făcuse nicicînd contrabandă cu țigări de foi, însă toată istorioara fusese ticluită cu mult haz, pusă chiar și în versuri, potrivindu-se minunat într-un articol, care nu avea nimic comun cu sincera indignare și cu patosul retoric ale lui Zola. Se încerca aici o tehnică a scandalului, care nu urmărea să facă decît vilvă. Fiecare frază servea distracției publicului cititor, nimeni n-o lua în serios. În același stil se povestea mai departe de ce *a* fost respins un tablou de Matisse — *La coiffeuse* — și de ce *n-au* fost respinse tablourile lui Othon Friesz. Atmosfera ar fi fost împotriva lor, însă unul dintre criticii de artă s-a ridicat și a afirmat că pictorul are o mică prietenă, care îi rupe toate tablourile în bucăți și mai vorbește perfect și japoneza. Față de această situație s-a dat curs milei, nu adevărului. Iată un

debut nu prea promițător pentru un critic de artă. Ceea ce scrisese Apollinaire despre artă mai înainte — în anii 1902 și 1903, despre altarul din Pergammon de la Berlin, despre o expoziție din Düsseldorf, despre Muzeul germanic din Nürenberg și despre falsuri — erau articolele unui ziarist, care știe să scrie despre orice, și despre artă la nevoie, demonstrîndu-și astfel îndeminarea la scris și bunul gust. Însă nici chiar imnul de laudă adus lui Picasso, abia cîștigat ca prieten, în anul 1905, nu trăda încă faptul că Apollinaire era chemat să devină marele interpret al unei arte noi.

Marea cotitură a intervenit abia în anul 1908. Într-o prezentare a Salonului Independenților, Apollinaire s-a dovedit deodată un critic de artă conștiincios, care judecă producția contemporană cu autoritatea unui șiutor și și-a curățit stilul de vorbărie și glume nesărate. În același an a scris pentru catalogul unei expoziții din Le Havre *Cele trei virtuți pictoricești*, mărturisirea de credință a unui poet față de arta timpului său; este pentru prima oară că folosește un ton care urma să-l facă propovăduitorul mesianic al noilor idealuri artistice.

Din același an mai deținem și prefața sa la catalogul expoziției Braque din Galeria Kahnweiler. Cu o ascuțime necruțătoare a lichidat impresionismul și, public, l-a declarat decedat, pentru ca să fie liberă calea pentru o «artă mai nobilă, mai măsurată, mai ordonată și mai cultivată». Iată ce srie despre Braque: «Acest pictor are ceva dintr-un înger. Mai pur decît ceilalți oameni, nu-l interesează nimic din ceea ce e străin de arta lui și ar putea să-l scoată din paradisul în care locuiește.» Oricît de necesară ar fi fost răfuiala cu impresionismul și oricît de frumos și poetic ar suna aceste fraze, articolul ne arată totuși cît de nesigur se mai mișca încă Apollinaire pe tărîmul criticii de artă. Se întorcea în trecut, folosea cuvinte mari, se strecura cumva în jurul obiectului, pentru că nu-l stăpînea încă întrutotul. A reușit totuși să definească foarte precis arta lui Braque numind-o: «Un lirisme coloré».

Pentru Apollinaire, arta a devenit o pasiune. Era arta prietenilor săi și a iubitelor sale. Chiar dacă nu era singurul care o susținea, forța de convingere cu care o făcea, era incomparabilă. Cartea sa *Pictorii cubiști* a apărut abia în 1913, deci un an după cartea prietenului său André Salmon despre pictura modernă, mai tîrziu chiar și decît acel *Manual despre cubism* pe care l-au scris pictorii Metzinger și Gleizes. Cartea lui Apollinaire mai conținea însă și «meditații estetice» din ultimii cinci ani, care în parte fuseseră publicate, depășind astfel prin profunzimea înțelegerii și prin forța cuvîntului poetic celelalte două cărți.

Această scriere era elogiul artei noi. Poetul s-a văzut însă nevoit să risipească în mintea cititorilor, pe care vroia să-i cucerească pentru această artă, o bănuială despre care știa prea bine că nu era lipsită de orice temei. Ironiei pe care publicul o arătase față de tînăra artă, reprezentații acesteia îi răspundeau printr-o anume ironizare a publicului, încercînd să se răzbune că au fost nedreptățiți. Plăcerea mistificării, a diversiunii și blufului nu-i erau străine nici lui Apollinaire, prietenul lui Alfred Jarry. Un pictor ca Francis Picabia, despre care Apollinaire afirma precaut în cartea sa, că «surpriza» joacă un rol important în opera sa, s-a lăsat dus atît de departe în înclinația de a provoca, încît l-am putea numi un acrobat printre artiști, figurile sale deosebit de primejdioase mergînd pînă la limitele absurdului. După primele încercări, în care artiștii mai experimentau încă cu îndrăzneala unor tineri rebeli, cubismul devenise un limbaj formal foarte strict, care vroia neapărat să fie luat în serios.

Chiar dacă tînăra artă nu intenționa o mistificare a publicului, e foarte posibil că reprezenta totuși o automistificare artistică și o eroare. E ciudat cu cîtă seriozitate a abordat Apollinaire această posibilitate și cu cîtă onestitate se străduia să-i demonstreze lipsa de sens. Nici Fénéon, nici Salmon nu s-ar fi apucat să risipească cu atîtea cuvinte o bănuială care punea la îndoială întreaga artă modernă, considerînd-o o mare și unică eroare.

Simțea oare Apollinaire mai limpede decît ei că, înainte de a se putea găsi înțelegere, trebuia învinsă opoziția? Căuta el oare cu mai mult zel decît ei să cîștige un public larg pentru tînăra artă și era oare din această pricină mai înclinat să explice și să răspundă îndoielilor «privitorului naiv»? Sau a simțit oare și el însuși, trebuind să răzbată pînă la înțelegerea artei plastice, aceste îndoieli? «În toată istoria artei», scria el, «nu ne este cunoscută nici o singură mistificare colectivă și nici o singură eroare artistică colectivă. Dacă noua școală a picturii ar reprezenta un asemenea caz, ar fi un eveniment atît de extraordinar, încît ar trebui să-l considerăm o minune. S-ar putea presupune la fel de bine că un popor ar naște deodată toți copiii fără cap sau fără picioare sau fără brațe — o presupunere evident absurdă!»

Iar dacă noua artă nu constituia o rătăcire, atunci trebuia găsită o explicație, de ce era atît de greu înțeleasă. Criticul social Zola își explica rezistența artei moderne din timpul său prin dușmănia firească dintre creatorul liber și masă. Făcînd parte dintr-o generație de artiști ale căror speranțe erau orientate spre marele colectiv al unei «umanități» idealizate, lui Apollinaire nici nu i-ar fi trecut prin minte o asemenea interpretare. Măreția și tragicul artistului — așa gîndea el — constau în aceea că el dădea epocii sale un chip și îi crea un tip nou de om, reprezentativ pentru acea epocă. Oamenii însă nu se recunoșteau în oglinda care le arăta adevărata lor față. «Cine îi ia în derîdere pe noii pictori», avertiza Apollinaire publicul, «își bate joc de propriul său chip. Căci omenirea viitoare își va putea înfățișa omenirea de astăzi doar după imaginea care îi va fi transmisă de către cei mai vii, adică de cei *mai noi* dintre artiști». Nou, mai nou, cel mai nou — niciodată nu exprimase vreun scriitor atît de des și în sens atît de pozitiv acest adjectiv. În gura lui Apollinaire noul părea să devină nou, să dobîndească o semnificație nouă, care s-o înalțe deasupra banalului «încă-n-a-mai-fost» și a momentului pur temporal
 al prezenței sale. «Prezentul» este o noțiune care

nu reprezintă încă o judecată de valoare: poate fi bun sau rău și poate fi apreciat și judecat doar retrospectiv. Dar dacă arta, concepută ca o mișcare progresivă obține funcția de a smulge epoca în care trăim din confuzia ei haotică, de a o reprezenta, orînduind-o pe plan spiritual, și de a o întruchipa într-un tablou, atunci artistul «creează» mai întîi acest prezent și îi indică omenirii drumul spre viitor. Abia astfel noul va cîștiga cea mai mare valoare artistică și va deveni criteriul care desparte creația de epigonism.

Limbajul metaforic al lui Apollinaire devine biblic-monumental, cînd vorbește despre *înnoitorii* care se rup de ceea ce este vechi: «Nu poți să porți pretutindeni cu tine cadavrul tatălui tău. Îl lași alături de ceilalți morți. Dacă-ți amintești de el, îl plîngi și vorbești despre el cu admirație. Cînd devenim noi înșine tați, nu ne putem aștepta ca unul dintre copiii noștri să se rupă în bucăți pentru a continua să trăiască viața cadavrului nostru. Însă picioarele noastre rămîn înfipte în pămîntul în care se odihnesc morții».

Cît de dur, de insensibil, de «neomenos» sună aceste cuvinte, și trebuie să sune astfel! «Mai ales că», afirmă Apollinaire, «artiștii sînt oameni care vor să devină *neomenoși*».

La citirea unei asemenea fraze poți fi șocat sau chiar să te și sperii, și fără îndoială că ea s-a născut din bucuria paradoxului și urmărește un efect-surpriză. Desigur, Apollinaire nu dorea ca artistul să fie un monstru rece, și, deși îl citează în cartea sa pe Nietzsche și a fost influențat de ideile acestui filozof, n-ar fi corect să se afirme că și-l imagina ca «supraom». El considera însă actul său eliberator constînd în aceea că dislocă oamenii din ordinea naturii, în care «sîntem toți doar animale». Tinerii pictori, care nu se mai limitau doar la omenesc, împlineau prin aceasta ruptura de spiritul antichității eline, pentru care omul fusese măsura tuturor lucrurilor. «Arta elină», scrie Apollinaire, «și-a făcut despre frumusețe o imagine pur omenească». Și chiar dacă scopul artei a rămas neschimbat, «plăcerea ochiului», acum se cerea

ca iubitorul de artă să afle în ea o plăcere pe care n-o putea simți niciodată, privind «lucrurile firești». Noua artă scotea la iveală o frumusețe nouă, nemaiauzită, neomenească.

«Școala modernă a picturii pare cea mai îndrăzneață din cîte au existat vreodată. Ea caută frumosul *în sine*. Frumusețea pe care vrea s-o înfățișeze, nu are nimic din plăcerea pe care omul i-o oferă omului, și nicicînd de la începutul istoriei n-a mai îndrăznit vreun artist european așa ceva. Noii artiști tind către un ideal de frumusețe, care nu se mai mulțumește să fie expresia trufașă a rasei omenești. . . »

Întrucît artistul a lăsat omenescul în urma sa și, în căutarea unei «naturi superioare», s-a eliberat de fenomenele naturale date nemijlocit simțurilor noastre, Apollinaire putea să declare acum: «Asemănarea nu mai are acum absolut nici o importanță. Obiectul nu mai contează de loc sau aproape de loc. Arta modernă refuză toate mijloacele prin care marii artiști ai vremurilor trecute au plăcut oamenilor». Avangarda, al cărei vorbitor s-a făcut Apollinaire, și-a stabilit țeluri foarte înalte. Creația, care se oferă ochilor extaziați ai unor oameni senzoriali și vrea să fie eternizată de ei, nu mai avea ce să le spună unor pictori, care au pornit să stăpînească lumea cu mijloace spirituale, s-o recreeze, s-o creeze din nou. «Ei se îndepărtează», scrie Apollinaire, «tot mai mult de vechea artă a iluziilor optice și proporțiilor locale, pentru a exprima măreția formelor metafizice. Chiar dacă arta actuală nu este consecința anumitor convingeri religioase, ea indică totuși multe trăsături ale artei mari, adică religioase».

Artistul a devenit «inuman», pentru că a devenit creator, «dumnezeul» unei lumi create de el. Prin aceasta însă nu se îndepărta de comunitatea omenească, ci îi atrăgea pe oameni în sfera sa. «Pictorul să ne ofere în primul rînd spectacolul propriei sale dumnezeiri, iar tablourile pe care le dăruiește unei lumi înconjurătoare pline de admirație, îi vor oferi acesteia înalta plăcere de a deveni conștientă de propria ei dumnezeire».

Erau cuvinte mari, menite să formeze un public care să găsească în arta timpului său o religie sau cel puțin un înlocuitor al religiei. Arta a preluat de la știință strictețea spirituală: «Picasso studiază un obiect așa cum disecă un chirurg un cadavru» și s-a lăsat pătrunsă de spiritul geometriei.

Printre intimii cercului de artiști, care se întîlnea în Montmartre într-o cîrciumă de mahala ca «Lapin Agile», se găsea și un matematician. Rolul jucat de el în rezolvarea problemelor cubiste a fost probabil în mod grotesc exagerat și transformat de istoriografia modernă a artei într-o legendă, care nu mai poate fi distrusă. Maurice Princet era orice altceva în afară de un mare matematician: lucra ca salariat al unei societăți de asigurări și nu putea să le ofere artiștilor decît cel mult cîteva firimituri matematice. Cu atît mai uimitor este, cît de profund a putut să-i impresioneze pe pictorii cubiști cu o noțiune ca «a patra dimensiune» — mai ales pe cei slabi, care aveau nevoie de asemenea ajutoare teoretice. Metzinger și Gleizes, de pildă, s-au ocupat foarte serios de această noțiune în cartea lor, ea apărînd și în cartea lui Apollinaire. Poetul le povestea cititorilor săi cu oarecare naivitate că «în zilele noastre» oamenii de știință nu se mai mulțumesc cu cele trei dimensiuni ale geometriei euclidiene și afirma că în atelierele artiștilor moderni toate problemele noi în legătură cu spațiul ar fi concentrate în noțiunea celei de «a patra dimensiuni». Însă două pagini mai încolo citim notația că această noțiune nu mai are decît «o importanță istorică». Reamintind însă faptul că la redactarea cărții sale a folosit și considerații de critică de artă, scrise în cei cinci ani anteriori, contradicția se rezolvă prin ea însăși. Speculațiile matematice ale lui Princet îl fascinaseră în aceeași măsură ca și pe Metzinger și Gleizes, pînă ce realitatea artistică din opera marilor săi prieteni Picasso și Braque l-a determinat să părăsească tărîmul nesigur al teoriilor înțelese doar pe jumătate.

Apollinaire s-a apropiat de esența picturii moderne, ridicînd-o la înălțimile muzicii. «Ne îndreptăm spre o artă cu totul nouă», a scris el, subliniind

prin aceasta pentru a suta oară, pînă la monotonie, *nou* din arta timpului său, «spre o artă cu totul nouă, care se va comporta față de pictură așa cum a fost concepută pînă acum, ca muzica față de literatură. Va fi o pictură pură, așa cum și muzica este o literatură pură. Iubitorul de muzică simte la auzul unui concert o plăcere cu totul diferită de plăcerea cu care ascultă zgomotele naturii, cum ar fi susurul unui pîriu, tunetul unei cataracte, șueratul vîntului în pădure sau sunetele plăcute ale rostirii omenești».

«Ne îndreptăm spre o artă cu totul nouă» — spre o nouă estetică, am mai putea spune — spre o nouă concepție despre frumusețe. Dar oare era ea chiar atît de nouă? Istoricul artei își va aminti că și Platon recunoștea frumusețea abstractă a formelor geometrice, iar afirmația lui Apollinaire că pictura modernă manifestă multe trăsături ale artei religioase, deși nu mărturisește nici o religie anume, nu i se va părea la fel de absurdă ca unui laic, deoarece știe din istoria artei religioase, că acesteia îi este proprie o puternică tendință de abstractizare. Înainte ca Apollinaire să-și fi publicat cartea sa, istoricul artei Wilhelm Worringer interpretase în epocala sa scriere *Abstraktion und Einfühlung* arta abstractizantă nefigurativă, de pildă, a Islamului, ca manifestare a unei simțiri religioase care nu cunoaște un raport de încredere cu natura și admiră un dumnezeu transcendent dincolo de lumea formelor. Un istoric contemporan al artei ca Marcel Brion, care se mărturisește adeptul artei abstracte actuale, subliniază tocmai această înclinație de a-și «imagina pe dumnezeu în cifre», și scrie: «Arta abstractă pură poate fi deci, dacă respectă strict rațiunea, la fel de religioasă, ca atunci cînd se adresează sensibilității, ba mai mult, ea poate să fie cu atît mai plină de reprezentarea elementului sfînt, cu cît rămîne mai mult pe tărîmul aritmeticii și geometriei».

Voința de abstractizare s-ar naște deci din tendința de a se detașa de natură și de a evada într-o lume
 ne-naturală, supranaturală. Dacă vom accepta însă

că Apollinaire interpreta just intențiile artiștilor prieteni cu el, atunci o asemenea manieră istorizantă greșește, nesocotind impulsul revoluționar din care s-a născut arta modernă. Artistul « inuman », pe care îl aproba Apollinaire, nu tindea spre o dumnezeire plutind deasupra lumii, ci găsea mai de grabă dumnezeescul în el însuși, în capacitatea sa creatoare proprie: « Fiecare dumnezeire creează după chipul ei. Tot astfel și artistul ». Nici el nu s-a izolat de natură, ci a încercat s-o depășească și s-o domine. « Prea mulți artiști », scria Apollinaire, « mai divinizează încă plantele, pietrele, marea sau oamenii. Grădinarii au mai puțin respect față de natură decît artiștii. A sosit timpul ca ei să devină stăpînii ».

Este oare acesta un impuls religios, care ar vrea să se-nalțe spre dumnezeesc? Sau este hybrisul omului ateu care ar vrea să se așeze demiurgic în locul lui dumnezeu? Istoricii artei care, ca Hans Sedlmayr, se află în opoziție cu arta modernă, citează asemenea fraze ale lui Apollinaire cu deosebită plăcere, pentru a explica prin ele « cumplita însingurare » a artistului modern, care « s-a izolat de lume și de oameni ».

În acest punct spiritele se despart, așa cum s-au despărțit și în zilele lui Apollinaire. Căci nu numai reacționarii sumbri au bănuit în experimentul cubist al lui Picasso și Braque, Juan Gris și Fernand Léger un spirit străin și l-au denunțat ca demon: și Paul Sérusier, cel care în tinerețea sa se declarase adept pătimaș al concepțiilor revoluționare despre artă ale lui Gauguin, protesta acum în numele « simplității și limpezimii creștine și franceze » împotriva acestei « contre-façon » a cubismului. Chiar dacă orașul în care a apărut cubismul a fost Parisul, spiritul artistic francez nu mai păstra limpede rolul conducător în această mișcare. Spaniolul Picasso a fost alături de Braque și înaintea lui întemeietorul cubismului, spaniolul Juan Gris l-a dus la cea mai înaltă desăvîrșire a sa. Mai puternic chiar decît în fauvism, care și-a găsit un echivalent în expresionismul german, în cubism acționa un spirit universal, care depășea granițele statale.

Nu vei fi lăsat liniştit, cînd eşti purtătorul de cuvînt al unei asemenea mişcări! Apollinaire le-a apărut multora ca un revoluţionar primejdios, care nega cele mai înalte valori ale umanităţii, iar el însuşi se lăsa adesea dus, din entuziasm şi din plăcerea formulărilor extremiste şi paradoxale, pînă la declaraţii, care nu făceau decît să întărească această supoziţie. De altfel cel care scrisese cărţi pornografice şi îl glorificase pe marchizul de Sade, oferea destule părţi vulnerabile. Încă în 1911 îl atacaseră George Duhamel şi Léon Daudet. Cînd poetul se afla la închisoare, fiind bănuit de complicitate la furtul de la muzeu al lui Piérat, presa nu-l mai numea decît «Kostrowitzky polonezul».

Fără îndoială că a depăşit măsura şi şi-a speriat pînă şi prietenii cei mai apropiaţi, publicînd la 29 iunie 1913 manifestul său *Antitradiţia futuristă*. În ce priveşte conţinutul, acest manifest agresiv corespundea în linii mari manifestelor futuriste din pana poetului italian Filippo Tommaso Marinetti, le întrecea însă prin grosolănia şi scandaloasa sa exagerare. Apollinaire a reunit într-o lungă listă cele mai variate lucruri, pe care le-ar lăsa pradă distrugerii «fără regrete»: «suferinţa poetică», «exotismul snob», «imitaţia în artă», «sintaxa», «interpuncţia», «orchestra», «forma teatrală», «artistul sublim», «versul şi strofa», «casele», «critica şi satira», «intriga din povestiri»... «plictiseala». Într-o altă listă, mai lungă, deasupra căreia nu numai că era scris, ci era chiar şi transpus în muzică un cuvînt neliterar, dorea să se ducă dracului alte lucruri şi persoane: critici, pedagogi, profesori, muzee, istorici, filologi, eseişti, lexicoane, gurmanderia, spiritualişti şi realişti, lucrurile academice, Dante, Shakespeare, Tolstoi, Goethe, Eschil, scientismul, Montaigne, Wagner, Beethoven, Poe, Walt Whitman şi Baudelaire. După ce astfel fusese înlăturat şi blestemat tot ce ar fi putut să-i atragă pe tinerii artişti la imitaţie şi să-i abată de la drumul lor propriu, au urmat numele acelora cărora Apollinaire le arunca «trandafirul». În fruntea acestora se afla Marinetti, iar pe locul 4 în urma lui Picasso şi a pictorului italian Biccioni,..... Apollinaire însuşi.

Lista numelor ne arată că în anul în care și-a publicat cartea despre pictorii cubiști, Apollinaire admira artiști ca Robert Delaunay și Vasili Kandinsky, care făcuseră pasul spre abstracțiunea totală.
Printre nume se află și cel al prietenului său Alfred Billy. În amintirile sale despre Apollinaire, Billy scria: «Adéma avusese dreptate, cînd afirma că prietenii lui Guillaume i-ar fi atribuit manifestului său futurist doar o mică importanță; Dalize și cu mine — am fost foarte necăjiți cînd am văzut, că prietenul nostru se ocupă de copilăriile lui Marinetti. Era ceva nou, iar el se hotărîse să-și însușească tot ce era nou».
Asta este: Apollinaire se identificase cu avangardismul și cu spiritul revoluției permanente. Se lăsa condus de un sentiment de orientare care îi spunea în ce direcție pășea grupul pe care vroia să-l conducă: spre o tot mai hotărîtă detașare de natură, spre abstract. Era de acord cu aceasta, pentru că o considera o dezvoltare logică: Arta se elibera de ultimele cătușe, artistul devenea suveran. Din această pricină orice experiment, orice îndrăzneală găsea în el un apărător entuziast. La început a mai șovăit uneori — așa cum s-a întîmplat în cazul lui Rousseau-Vameșul, pe care a trebuit, totuși, să-l recunoască pînă la urmă, — dar mai tîrziu s-a urcat adesea prea repede pe baricade, acoperind orice atac în necunoscut cu autoritatea sa. Teama de nou, care îi păstra încă în vraja ei pe contemporanii săi, a cedat locul unei temeri opuse la el: că nu va descoperi destul de repede noul și va fi înlăturat din vîrf.
Apollinaire n-a avut, nici chiar în domeniul artei, ceea ce se cheamă «cunoștințe temeinice». Un poet ca Max Jacob și un critic de artă ca André Salmon au fost, probabil, mai receptivi decît el. Cine citește cu ochi critic scrierile despre artă ale lui Apollinaire, îl vede în mijlocul unui cerc de prieteni discutînd aprins la «Lapin Agile» în Montmartre, sau mai tîrziu la «Dôme» în Montparnasse, sau și mai tîrziu la «Flôre» în Saint Germain des Prés, cum prindea ca o antenă vibrațiile tremurînde de energie ale sufletelor de artiști, dar și cum lua

drept bani peșin și ceea ce se afirma cu îndrăzneală în emoția momentului și se proclama apoi în chip fanfaron de către tineri entuziaști. El nu repovestea pur și simplu ceea ce auzea de la pictori, poseda însă darul admirabil de a-și însuși idei străine și de a le redistribui de la el, de parcă ar fi fost propria sa gîndire. Astfel s-a putut întîmpla ca unii artiști, prieteni ai lui, să audă într-o zi din nou, din gura sa, transformate, opinii pe care le-au exprimat în fața lui, și să le asculte ca pe niște revelații.

Poetul Apollinaire se inspira din pictorii timpului său, era cucerit de îndrăzneala lor, pătruns de spiritul lor. Ceea ce așternea pe hîrtie ca poet, avea măreția unei viziuni. El străvedea arta, pe care o iubea, cu ochii vizionarului, cînd i-a dat, ca simbol, flacăra și i-a cerut *puritate*, *unitate* și *adevăr*:

« Flacăra este simbolul picturii, și cele trei virtuți picturale irump ca o flacără strălucind.

Flacăra posedă acea puritate, care nu suportă nimic străin și care devorează cu cruzime tot ce se apropie prea mult de ea.

Ea posedă acea unitate magică, care face ca orice flăcăruie, în care este divizată, să fie aidoma uneia și aceleiași flăcări.

Și are, în sfîrșit, adevărul sublim al luminii, pe care nu-l poate nega nimeni».

VII. CUSTODELE DIN RUE VIGNON

Anul 1907, în care Picasso, cu tabloul său *Les Demoiselles d'Avignon*, a făcut pasul spre cubism, poate fi considerat un an hotărîtor pentru arta modernă. Pictorilor, care acum se găseau la vîrsta maturității și la apogeul creației lor, le urmau iarăși forțe noi, care-și căutau încă drumul. Henri Matisse, în jurul căruia se strînsese grupul fauvilor, avea treizecișiopt de ani, Vlaminck treizecișiunu, van Dongen treizeci și Derain douăzecișișapte. Doar cu un an mai tînăr decît Derain, Pablo Picasso se ferise de orice grup; în perioadele sale « albastră » și « roză » crease o operă, cu care își cîștigase admirația unor iubitori de artă ca Leo și Gertrude Stein și încrederea unor negustori de tablouri ca Berthe Weil și Ambroise Vollard, dar care nici măcar nu lăsa să se bănuiască energia distrugătoare și creatoare de forme, proprie lui. Georges Braque, care în anii următori urma să-l însoțească pe « drumul său spre cubism », avea douăzecișicinci de ani. Se alăturase « fauvilor » și cucerea un frumos succes în « Salonul Independenților »: i-au fost cumpărate toate tablourile, dintre care cinci chiar de către Wilhelm Uhde. Fernand Léger și Juan Gris, pe care vrem să-i numim împreună cu Picasso și Braque « marii cubiști », erau în acest moment cu totul necunoscuți încă. Léger, în vîrstă de douăzecișișase de ani, mai picta în stil impresionist, iar întîlnirea sa cu Picasso și Braque a avut loc abia

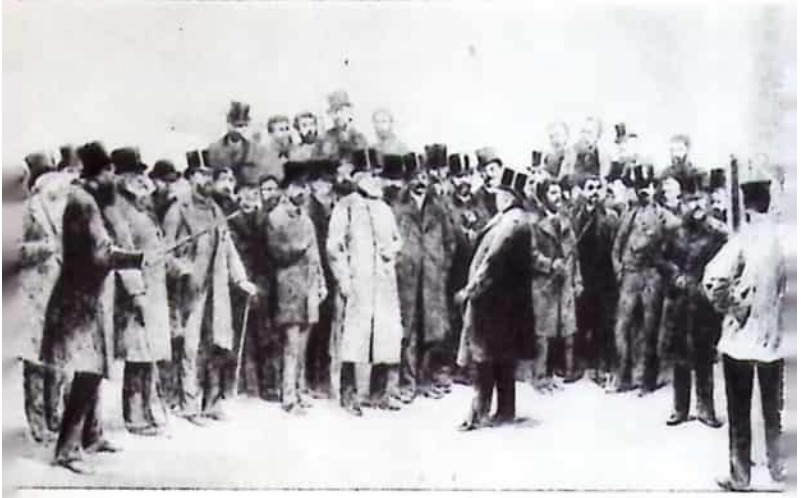
în anul 1910. Juan Gris, care venise cu un an în urmă din Spania la Paris, avea douăzeci de ani, locuia ca și concetățeanul său Picasso în « Bateau Lavoir» și lucra ca ilustrator.

Daniel-Henry Kahnweiler, în vîrstă de douăzecișidoi de ani, care venise — am putea spune « venise în goană» — de la Londra pentru a « pleda» la Paris, ca negustor de tablouri, pentru arta de avangardă, și-a deschis galeria în anul 1907, adică exact la timpul potrivit, și a știut să-i selecteze pe cei mai potriviți dintre sutele de artiști, care populau pe atunci Parisul. Potrivită s-a dovedit și noua metodă pe care a folosit-o: în loc să cumpere tablouri, « cumpăra» pictori. Se obliga prin contract pe mulți ani înainte să le preia întreaga producție la prețuri fixe. Partenerii săi de contract se numeau: Derain, Vlaminck, van Dongen, Braque, Picasso, Juan Gris și Léger.

Pentru a putea aprecia corespunzător forța de discernămînt a acestui tînăr, trebuie să ținem seamă că, în momentul încheierii contractului, nici unul dintre cei șapte pictori nu devenise încă o noțiune pentru publicul iubitor de artă. Dacă unii dintre ei obținuseră succese, le datorau cîtorva colecționari, care se lăsau numărați pe degete. Critica de artă îi respinsese glaciar pe fauvi, bătîndu-și chiar și joc de ei. Vollard mai cumpăra de la Vlaminck, se pare însă că l-a sfătuit pe pictor să accepte propunerea tînărului negustor de tablouri: « Acceptați, va contribui la răspîndirea picturii dumneavoastră!» Vollard cumpărase și de la Picasso, însă la vederea tabloului *Les Demoiselles d'Avignon* și-a pierdut încrederea în artist, care a recunoscut mai tîrziu sincer, că rămăsese cu totul singur, atunci cînd Kahnweiler i-a oferit sprijinul său. Și oare ce a însemnat pentru Braque succesul de vînzare de la « Independenți»? În anul următor, cînd și-a trimis la « Salonul de toamnă» tablourile din Estaque, primele rezultate ale unui experiment formal, care, în ciuda independenței sale, se desfășura ciudat de paralel cu cel al lui Picasso, au fost respinse toate, în afară de unul singur. Drept răspuns, pictorul și-a retras chiar și acest tablou, preferînd

să folosească posibilitățile unei expoziții mai modeste oferite de galeria lui Kahnweiler.
Ceea ce au făcut Durand-Ruel pentru impresioniști și Vollard pentru post-impresioniști, urma să facă Kahnweiler pentru cubiști. De marii săi predecesori îl deosebea însă o relație nouă față de artă și de artist. Cînd și-a deschis, în 1907, mica dugheană de pe Rue Vignon, de pereți atîrnau cîteva tablouri de Derain și Vlaminck, pe care le cumpărase de la « Salonul Independenților», deoarece nu se făcea să deschizi o galerie de artă cu pereții goi. Cînd Derain și Vlaminck i-au adus tablourile cumpărate la expoziție, le-a declarat imediat că vrea să mai cumpere de la ei. Curînd a ajuns să cumpere de la ei *totul*. Interesul său nu se limita niciodată doar la o operă de artă izolată, ci privea totdeauna întreaga producție a unui artist. Aceasta amintește de metodele comerciale ale lui Durand-Ruel, este însă totuși diferită de maniera acestuia de a « forma trusturi». Cînd a golit, de pildă, atelierul lui Manet, Durand-Ruel a procedat ca un obsedat, care ar fi vrut să aibă în posesia și în puterea sa tot ce era frumos. Dimpotrivă, Kahnweiler îi lega pe artiști de el, își asuma însă, în același timp, și îndatoriri față de ei. Durand-Ruel înșfăca de îndată, oricînd găsea ceva valoros, și cumpăra în stînga și în dreapta. Kahnweiler cumpăra numai și numai de la puținii artiști cu care încheiase contracte, de la aceștia însă tot ce scoteau la iveală. Nu era vorba de o exclusivitate a « gustului», care să-l fi reținut să cumpere ocazional și tablouri ale altor artiști. Era vorba de un principiu, care nu mai fusese încercat în lumea negoțului de tablouri și care acum era aplicat cu o consecvență de fier.
Un tînăr negustor de tablouri încheia contracte pe mai mulți ani cu pictori de aproape aceeași vîrstă cu el, colabora cu ei în perspectivă largă, forma împreună cu ei o comunitate de interese, intensificată prin relații de prietenie și ridicată deasupra contractului pur comercial. Avangarda, care în Apollinaire își aflase profetul, a găsit în el managerul, un manager foarte cumpănit și modest,

Émile Zola — primul care a îndrăznit să-l laude fără rezerve pe Edouard Manet, — portretizat de Manet. *Foto: Historisches Bildarchiv Handke*



Astfel se întrunea celebrul și faimosul juriu al «Salonului» și stabilea valoarea artistică a tablourilor prezentate. Juriul hotăra totodată și cu privire la cariera artistului. *Foto: Union centrale des Arts décoratifs, Paris*

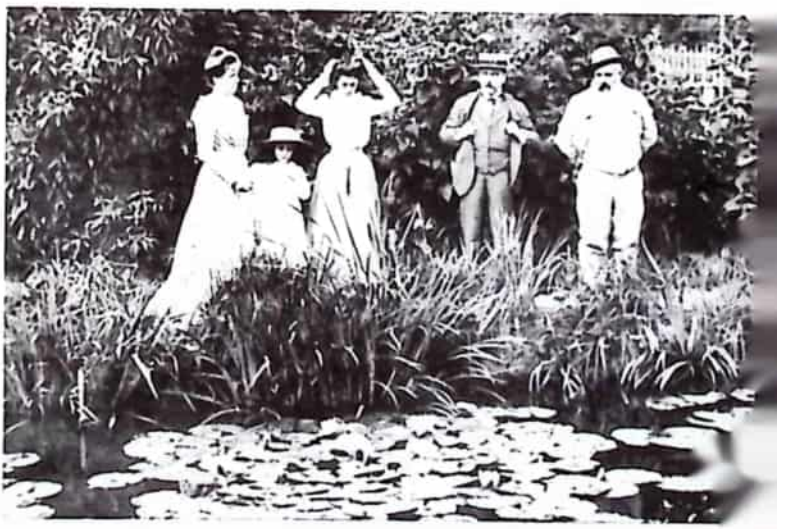
lumătate de secol mai tîrziu: sălile de expoziție ale Galeriei Durand-Ruel pe Rue Laffitte. În cadrul acestei Expoziții Renoir, fiecare operă de artă se poate afirma prin individualitatea ei. *Foto: Durand-Ruel*

◀ Litografie de Daubigny, reprezentînd sala de expoziție a Galeriei Durand-Ruel în anul 1845. Pe pereți se îngrămădesc tablouri, în timp ce pe masă pot fi admirate sculpturi de Barye.

Portret al lui Paul Durand-Ruel din anul 1886 (Hugues Merle)

Portret al lui Paul Durand-Ruel din anul 1910 (Auguste Renoir)

Madame Joseph Durand-Ruel vizitindu-l pe bătrînul Renoir la Saint Cloud.



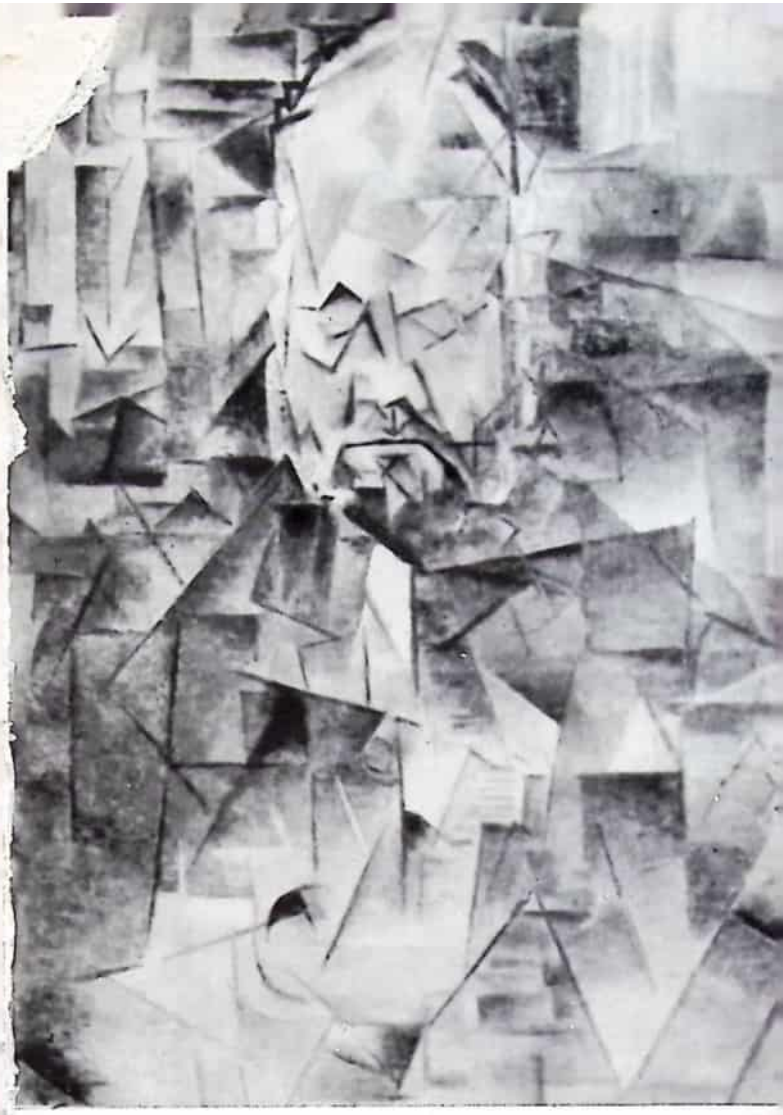
Familia lui Durand-Ruel, împreună cu Claude Monet, în grădina conacului său de la Giverny. *Foto: Durand-Ruel*

Vameşul Victor Choequet a colecţionat obiecte de artă din toate epocile, aflîndu-se printre primii care au înţeles valoarea impresionismului, dar vădind înţelegere şi pentru arta lui Cézanne. Aceste două portrete ale sale sînt opera lui Paul Cézanne (stînga) şi Auguste Renoir (dreapta). *Foto: Museum of Modern Art, New York*

Theo van Gogh, primul martir al artei moderne, a participat, după cum spunea Vincent, «indirect» la creaţia fratelui său. Scurt timp după moartea lui Vincent, s-a produs prăbuşirea spirituală a lui Theo. *Foto: Museum of Modern Art, New York.*

În ciuda mijloacelor băneşti reduse, negustorul de vopsele Julien Tanguy, pe care toţi îl numeau «Père», a devenit un adevărat Mecena. Decenii la rînd a trebuit să te deplasezi în prăvălioara din ruralul Montmartre, dacă voiai să vezi tablouri de Cézanne. Van Gogh i-a făcut în mai multe rînduri portretul acestui «băiat ciudat», cum îl numea în scrisorile către fratele său.
Foto: Museum of Modern Art, New York

Ambroise Vollard, așa cum l-au văzut artiștii din vremea sa: Auguste Renoir (stînga sus), Paul Cézanne (dreapta sus), Pierre Bonnard (jos).
Reproducerea acestor portrete s-a făcut cu amabila îngăduință a SPADEM, Paris, și COSMOPRESS, Geneva. *Foto: Giraudon*



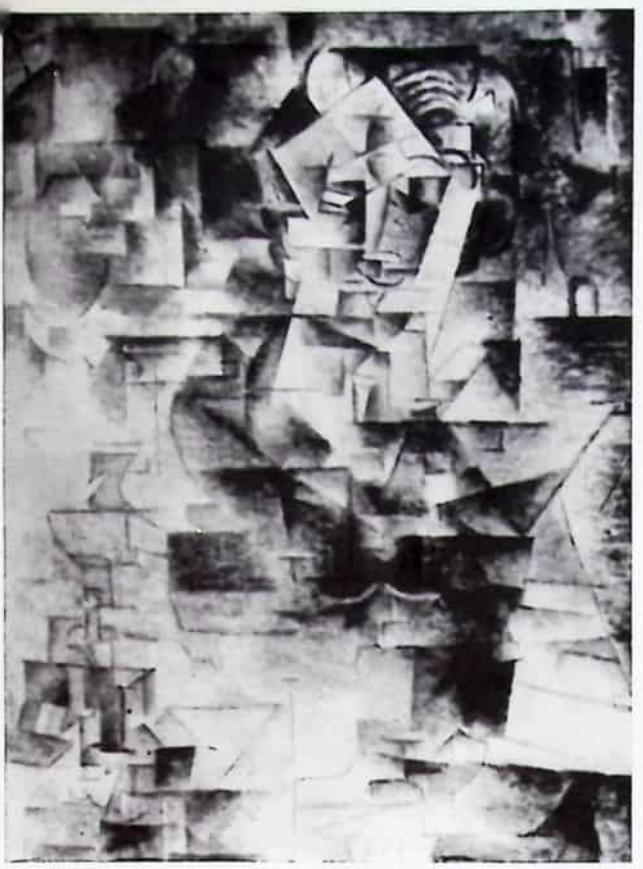
Wilhelm Uhde a încercat zadarnic să obţină portretul făcut de Picasso lui Vollard. Tabloul a fost achiziţionat de colecţionarul rus Morozov şi se află acum la Moscova. *Foto: Giraudon*

Guillaume Apollinaire. Schiță de Jean Metzinger.

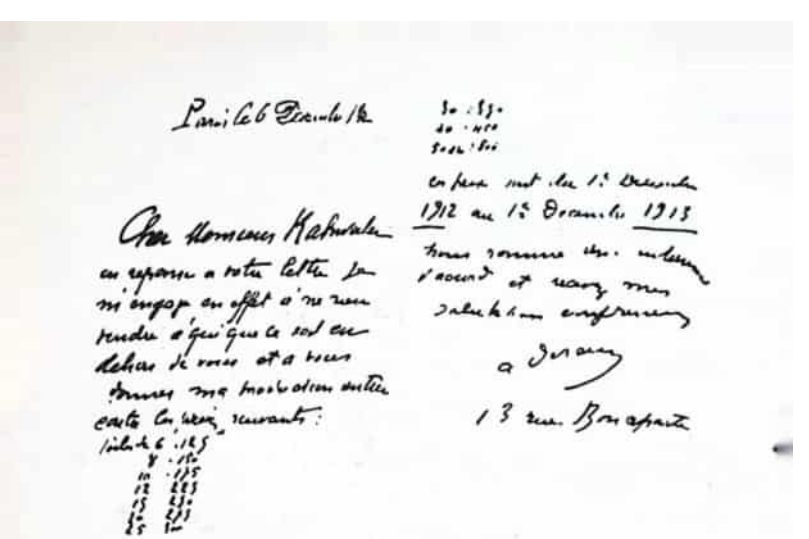
Guillaume Apollinaire. Portret de Picasso. *Foto: Giraudon.*

Daniel-Henry Kahnweiler la Saint Hilaire, în vîrstă de aproape optzeci de ani, înconjurat de cărți și tablouri. *Foto: Maywald, Paris*

Daniel-Henry Kahnweiler, așa cum l-au văzut artiștii din vremea sa: Kees van Dongen (stînga sus), André Masson (dreapta sus), Juan Gris (stînga jos), André Beaudin (dreapta jos). *Foto: Maywald, Paris*



Portretul lui Kahnweiler, făcut de Picasso în anul 1910, se află acum la Art Institute din Chicago (Colecția Mrs. Charles B. Goodspeed) *Foto: Galeria Louise Leiris*



André Derain scria la 6 decembrie 1912: «*Dragă domnule Kahnweiler, vă răspund la scrisoarea dv. şi vă confirm că mă angajez efectiv să nu vînd decît dv. şi nimănui altcuiva şi să vă cedez întreaga mea producţie la următoarele preţuri . . .*» Aşa cum se obişnuieşte în comerţul de tablouri francez, preţurile se stabilesc «au numéro», numărul reprezentînd mărimea respectivă a tabloului.

Scrisoarea prin care Maurice Vlaminck se mulţumeşte să-i confirme lui Kahnweiler scrisoarea, este datată 2 iulie 1913. El îi cedează întreaga sa producţie pe următorii doi ani, dar adaugă că după această perioadă preţurile vor trebui revizuite în favoarea lui.

18 Decembre 1712

Mon cher ami

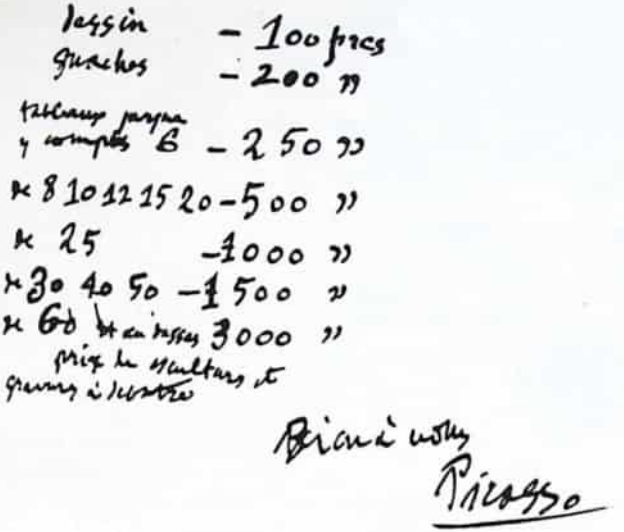
je vous confirme notre convention come suit nous avons convenu pour une periode de trois ans à partir du deux Decembre 1712 Je me engage pendant cette periode à ne rien vendre à qui que ce soit en dehors de vous Sont seuls exceptés de cette condition les tableaux et desins anciens qui me restent. J'aurai le droit de accepter des comandes de portraits et des grandes decorations destinées pour un emplacement donné. Il est aussi entendu que le droit de toutes les tableaux que j'avois vendus vous appartient je me engage à vous vendre du prix fixes mon entiere production de

Pablo Picasso scria la 18 decembrie 1912: «*Dragul meu prieten, confirm înțelegerea noastră după cum urmează: am încheiat începînd cu data de 2 decembrie 1912 un contract pe trei ani. În această perioadă mă oblig să vînd doar dv. și nimănui altcuiva. Excepție fac doar tablourile vechi și desenele pe care le mai dețin. Am dreptul să accept comenzi pentru*

Tableaux et esquisses de dessins gravures
en ne gardant au maximum que cinq
tableaux par an. J'aurai le droit
en outre de garder le nombre de
dessins que je jugerai nécessaire pour
mon travail. Vous vous en
remettrez à moi pour décider si
un tableau est terminé. Il est
bien entendu que pendant ces trois
ans je ne aurai pas le droit de
vendre les tableaux et dessins que
je garderai pour moi.

Vous vous engagez de votre côté
pendant ces trois ans à acheter
au prix fixés toute ce que je
produirai de tableaux et de gravures
ainsi que au moins vingt dessins
par an. Voici les prix que nous
vous fixons pour la durée de notre
traité

portrete și picturi murale. Ne-am înțeles că vă revin drepturile de reproducere pentru toate tablourile pe care le cumpărați de la mine. Mă oblig să vă vînd întreaga mea producție la prețuri fixe și să păstrez pentru mine cel mult cinci tablouri pe an. Mai am de asemenea dreptul de a-mi păstra atîtea schițe, cîte îmi sînt neapărat necesare pentru munca mea. Mă veți



lăsa pe mine să hotărăsc cînd este gata un tablou. În aceşti trei ani nu am dreptul să vînd tablourile şi desenele pe care mi le păstrez.
În ce vă priveşte pe dv., vă obligaţi ca în aceşti trei ani să cumpăraţi de la mine la preţuri fixe tot ceea ce produc ca tablouri şi guaşe, precum şi cel puţin douăzeci de desene pe an. Iată preţurile pe care le-am stabilit pentru perioada acestui contract . . .»

Comparînd preţurile acordate de Kahnweiler lui Picasso, cu acelea pe care le plătea celorlalţi artişti ai «săi», trebuie să ţinem seama de faptul că Picassso trecuse prin perioadele albastră şi roză şi era sărbătorit în cercuri de avangardă pînă dincolo de graniţele Franţei.

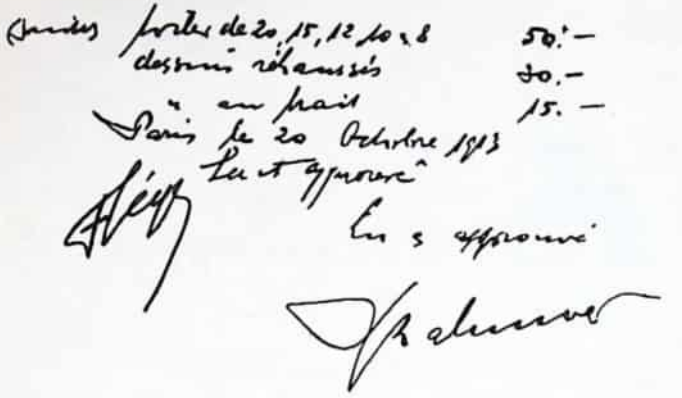
Kahnweiler încheie cu Fernand Léger la 20 octombrie 1913 un contract în regulă pe hîrtie ştampilată. Artistul este încă total necunoscut şi trebuie, în mod firesc, să se mulţumească cu preţuri foarte reduse.

Entre les soussignés, Monsieur Fernand Léger, artiste peintre, 13 rue de l'Ancienne Comédie, à Paris, et Monsieur Henry Kahnweiler, marchand de tableaux, 28 rue Vignon, à Paris il a été convenu ce qui suit, pour une durée de trois ans, à partir du premier Octobre 1913 (je dis dix neuf cent treize)

Monsieur Léger s'engage à vendre toute sa production à Monsieur Kahnweiler, et à ne rien vendre à qui que ce soit en dehors de lui. Il cède à Monsieur Kahnweiler les droits de reproduction de tout ce qu'il lui vendra

Monsieur Kahnweiler s'engage à acheter tout ce que Monsieur Léger produira de tableaux à l'huile, ainsi qu'au moins 30 dessins rehaussés, 20 dessins au trait, aux prix ci dessous.

Toiles au dessus de	120	500.–
" de	120	400.–
" "	100	300.–
" "	80 et de 60	250.–
" "	50	200.–
" "	40	150.–
" "	30	100.–
" "	25	75.–



26-2-13

Mon cher Monsieur.

Je vous accuse réception de votre lettre confirmant notre entretien d'hier.

Je souscris entièrement aux conditions entendues entre nous et qu'elle contient.

Je vous prie d'agréer l'expression de mon amitié.

Juan Gris

Scrisoarea redactată de Juan Gris către Kahnweiler la 26 februarie 1913 este foarte scurtă. El confirmă scrisoarea lui Kahnweiler și continuă apoi: *«Mă declar de acord cu condițiile pe care le-am stabilit împreună».*

Le 30 Novembre 1912

Mon cher ami. Je vous confirme réception de vos deux lettres et accepte les conditions que vous m'y faites à savoir :

Vous vous engagez à acheter ma production de mon côté
Je m'engage à ne rien vendre à qui que ce soit en dehors de vous
Mon entière production sera pour vous

Nous avons fixé les prix suivants qui resteront en vigueur jusqu'au 15 Novembre 1913.

Georges Braque îi scria la 30 noiembrie 1912 lui Kahnweiler «*Dragul meu prieten, confirm primirea celor două scrisori ale dumnea voastră şi mă declar de acord cu condiţiile dv.*
Dumneavoastră vă obligaţi să-mi cumpăraţi întreaga producţie, în ce mă priveşte mă oblig să nu vînd nimănui nimic, în afară de dv. Întreaga mea producţie vă aparţine. Am stabilit următoarele preţuri, care se menţin valabile pînă la 15 noiembrie 1913...»

Liste de prix

toile au dessous de 6	60 F
toile de 6	75
8	100
10	125
12	150
15	175
20	200
25	250
30	300
40	350
50 à 60	400
dessins	40

dessins avec papier bois, marbre ou tout autre accessoire

format : la feuille entière 75 F

la demie et quart de feuille 50 F

Voilà qui est entendu

Bien à vous

G. Braque

Urmează apoi «lista de prețuri» din care reiese că în această perioadă Kahnweiler obținea pe lucrările lui Derain prețuri mai mari decît pe cele ale lui Braque.

Herwarth Walden, în anul 1917. *Foto: Urech-Walden, propr. Nell Walden*

Herwarth Walden, în anul 1918.

Wilhelm Uhde, colecționar de artă și descoperitor al primitivilor, în anul 1947, în fața unui tablou al lui Louis Vivin. *Foto:* L. *Czigany, Paris.*

Expoziție de sculptură în vechiul Muzeu Luxembourg: loc de întîlnire al unor grații împietrite.

Expoziție de sculptură la Musée d'Art Moderne în anul 1951: universul figurativ al sculptorului Henri Laurens.

Le 21 Octobre 1949 – MATISSE de Paris

Je donne au Musée Moderne la toile appelée « La Blouse roumaine » à la condition que ce tableau ne sera pas déplacé sous aucun prétexte – étant donné sa fragilité –

Fait à Nice le jour sus-indiqué

Henri Matisse

La couleur de ce tableau ne tient pas que pas à la toile car la colle a été détruite par l'humidité –
Ce tableau ne peut ni voyager ni faire partie d'aucune exposition se doit rester à son clou sauf les cas de force majeure comme incendie.

HM

La 21 octombrie 1949, Henri Matisse dăruiește la Musée d'Art Moderne tabloul său *La Blouse roumaine* și stabilește condiția ca acest tablou să rămînă atîrnat de «cuiul său» și să nu fie niciodată împrumutat, deoarce cleiul atacat de umezeală face ca vopselele abia să mai țină.

N° 13669 Série : H

PRÉFECTURE DE LA DROME

CARTE D'IDENTITÉ

Nom : COMBES
Prénoms : Jean
Né le 9 juillet 1897
à Senlis
Département Oise
Domicile : Romans

Empreinte digitale :

Signature du titulaire :
Jean Combes

A Valence, le 19

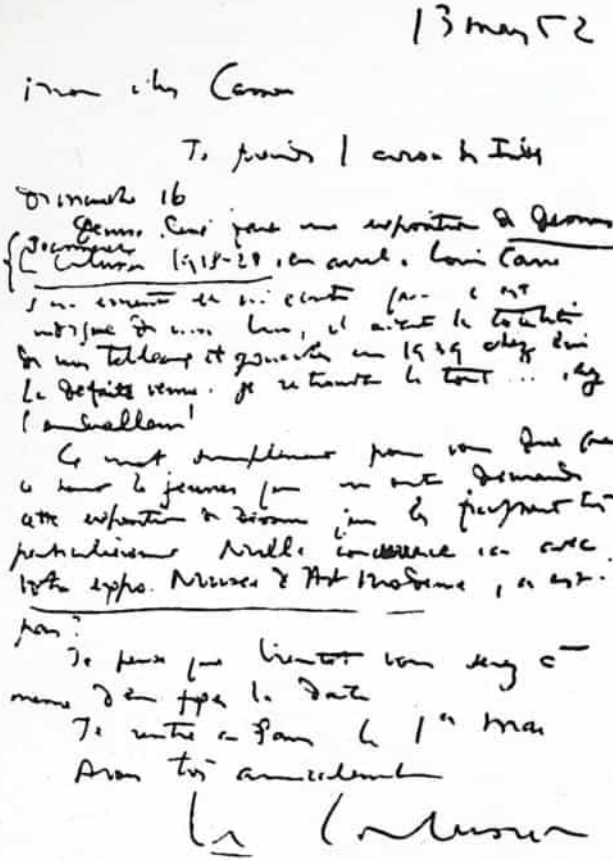
Le Chef de Cabinet délégué.

Signalement :
Taille : 1m66
Cheveux : [illegible]
Moustache :
Yeux : marrons
Signes particuliers :

Nez : moyen
Forme générale du visage : ovale
Teint : pâle

Carnet de identitate falsificat pe numele Jean Combes, însă cu adevărata fotografie a lui Jean Cassou, care a luptat în timpul războiului în mişcarea de rezistenţă.

Jean Cassou in anul 1961, la stinga lui Ossip Zadkine şi Otto Dix.
Foto: Bodensee-Verlag, Amriswil



Cunoscut lumii mai ales ca arhitect, Le Corbusier este alături de Ozenfant cel mai important reprezentant al purismului în pictură. La 13 martie 1952 îi comunică lui Jean Cassou că la Galeriile de artă ale lui Denise René va avea loc o expoziție a desenelor sale. Celebrul negustor de tablouri îi scrisese să aceasta ar fi nedemn de el. Le Corbusier se bucură însă că tineretul manifestă interes pentru opera sa artistică, și-l asigură că această expoziție nu va însemna o concurență pentru expoziția sa de la Musée d'Art Moderne.

Alfred Barr cu o cravată «Picasso» în fața unui tablou al lui Picasso. *Foto: Barry Kramer, New York*

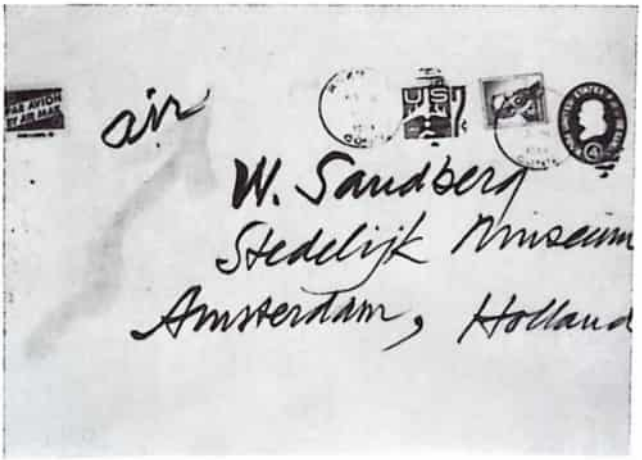
Museum of Modern Art, in apropiere de Fifth Avenue, la New York.

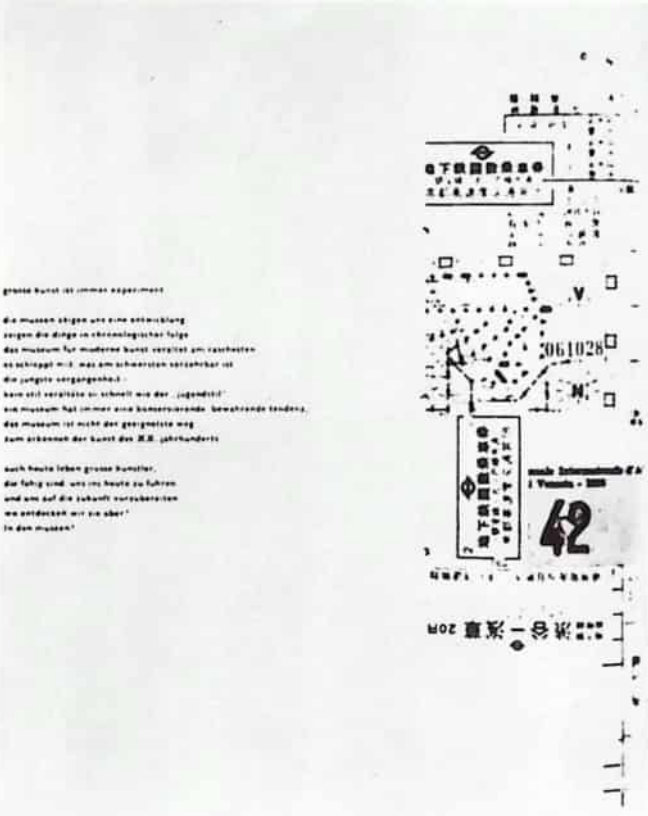
Vizitatori ai muzeului; pe fundal: «Guernica» de Picasso

Willem Sandberg la deschiderea unei expoziții, împreună cu arhitectul Gerrit Rietveld. *Foto: Hans de Boer, Amsterdam*

Willem Sandberg studiază împreună cu Karel Appel la Nisa un xilorelief al artistului. *Foto: Archieri, Torino*

Scrisul americanului Alexander Calder pe un plic. Calder a ridicat «Mobilurile» la rangul de formă artistică.





Fragment din manifestul «Nu» al lui Willem Sandberg, care a stirnit vilvă şi indignare în 1961 în Olanda.

care nu a rîvnit niciodată să dea tonul printre «artiştii săi».
Daniel-Henry Kahnweiler a deschis, în 1907, pe Rue Vignon o, să-i zicem aşa, agenţie a artei contemporane, care a devenit o agenţie a cubismului. Întrebarea este, oare ce-l făcea pe acest tînăr, care nu avea nici cea mai mică pregătire şi experienţă pentru meseria de negustor de tablouri, să fie apt pentru această profesiune?

Tînărul Kahnweiler n-a crescut într-un mediu care ar fi putut să favorizeze şi să dezvolte înclinaţii artistice. S-a născut la 25 iunie 1884 la Mannheim, a trăit însă cea mai mare parte a tinereţii sale la Stuttgart, aşa încît acest oraş i-a fost adevărata patrie. În timp ce fraţii mamei sale făcuseră avere în Anglia, tatăl său, în strînsă colaborare cu cumnaţii săi englezi, se ocupa, în Germania, de afaceri de bursă, care îi asigurau o bunăstare modestă. În casa părintească, Daniel-Henry n-a prea avut prilejul să cunoască marele lux, iar primele opere de artă pe care le-a văzut pe pereţi, erau tablourile de gen în maniera lui Defregger, pe care le disprețuia. N-a fost un copil minune şi nimic nu-i prevestea un viitor extraordinar. Trebuie să ni-l imaginăm ca pe un băiat normal, însă deosebit de înţelept şi de înzestrat, care şi-a făcut şcoala în limitele necesarului. Prima sa iubire a fost muzica, primul său vis: să devină dirijor. Nu şi-a formulat însă niciodată această dorinţă, aşa că părinţii săi n-au fost puşi în situaţia de a-i scoate din cap ambiţii care, probabil, i-ar fi speriat.
O fire fericită, un amestec sănătos de entuziasm şi simţ al realităţii, i-a permis încă de pe atunci să deosebească posibilul de imposibil şi să renunţe la planuri de viitor prea îndrăzneţe. «Am cugetat însumi despre aceasta», povestea el mai tîrziu, «şi mi-am zis: „E imposibil! Pentru asta ar trebui să cînt la pian mai bine, decît o fac în realitate". Am avut un profesor de pian cumsecade, care poate că ar fi reuşit să mă facă să-mi displacă muzica. Din fericire nu i-a reuşit, însă eu mi-am dat foarte
 curînd seama că era imposibil. Pe atunci încă îmi

mai cumpăram partituri pe care le luam cu mine la concerte, însă curînd am renunțat cu totul la această idee». Dacă apreciem critic această poveste, ne vom îndoi poate că un elev de școală, încă pe jumătate copil, este în stare să-și judece atît de conștient aptitudinile. Dar nu trebuie să ne îndoim că o seriozitate precoce îi dădea posibilitatea să-și controleze impulsurile interioare și să le învingă. În portretul acestui om fericit din fire, rigoarea față de sine însuși reprezintă o trăsătură de caracter care adeseori pare puritană, dacă nu-l ispitește pe observator chiar la presupunerea eronată că are în fața sa un cerebral rigid. Adevărul este că această minunată echilibrare a firii sale îl ferea de conflicte: «N-am avut niciodată în viața mea conflicte interioare», afirma el în 1961 într-un interview radiodifuzat cu Francis Crémieux.

Acest om, a cărui viață ar putea fi descrisă ca o luptă continuă *pentru alții*, n-a trebuit să lupte cu sine însuși, nici pentru el și nici pentru existența sa. Nu întîmpina niciodată dificultăți și nici nu făcea vreodată dificultăți. S-a lăsat introdus fără opoziție în afaceri bancare, trimis doi ani mai tîrziu la Paris și apoi, după alți trei ani, la Londra pentru a fi inițiat în tainele afacerilor internaționale de bursă și în treburile bancare. Bursa și banca îl plictiseau de moarte, dar a știut să se împace foarte bine cu această existență. În timp ce toate problemele profesionale și le rezolva la limită, în anii de ucenicie de la Paris savura din plin toate manifestările agitatei vieți artistice din jurul său. Privirea sa nu era atîntită strict numai asupra artelor plastice. Citea mult și vizita muzee, se ducea la teatru și la concerte. Steaua cea bună, care nu l-a părăsit niciodată, i-a scos în cale încă în 1904, cînd avea douăzeci de ani, femeia de care s-a legat pînă la moarte într-o căsnicie fericită.

Activitatea din biroul unuia dintre cei doi unchi londonezi era încă și mai neinteresantă decît cea de la agentul de bursă Tardieu de la Paris. Dar oare la Londra nu existau British Museum, National Gallery, Wallace Collection? Nefericit n-a fost el nici la Londra, chiar dacă zi de zi i se întărea convingerea

că n-avea nici un viitor în afacerea unchiului său, care, în fond, nu făcea nimic altceva decît să-şi administreze uriaşa avere, şi că nici în domeniul bancar nu va realiza nimic. Etapa următoare a pregătirii sale urma să fie Johannesburg, unde ar fi trebuit să lucreze într-o filială a magazinului londonez. Şi iată că acum, pentru prima oară, a protestat, pentru prima oară în viaţa lui a ajuns la un conflict, la singurul conflict din lunga sa viaţă, după cum ne asigură chiar el mai tîrziu. Termenul «protest» pare aci însă ridicol de exagerat, şi despre un adevărat conflct nici nu poate fi vorba.

Pe tînărul Kahnweiler nu-l atrăgea nimic spre Johannesburg, ci dimpotrivă, totul spre Paris. După cum povesteşte chiar el, planul de a se duce acolo şi de a deveni negustor de tablouri s-a «copt» treptat. Negustor de tablouri? N-a existat nici atunci şi nu există nici astăzi un cuvînt mai potrivit pentru profesiunea pe care şi-a dorit-o Kahnweiler. Mai tîrziu, el i-a caracterizat pe Durand-Ruel şi pe Vollard drept «maeştrii» de la care a învăţat, şi chiar dacă este într-adevăr corect să-i consideri pe aceşti mari negustori de tablouri drept predecesorii săi, trebuie totuşi să-l considerăm un nou tip de negustor de tablouri, care se deosebeşte esenţial de toate tipurile de negustori de tablouri din generaţiile anterioare — atît de esenţial, încît este justificată întrebarea dacă în cazul lui se mai poate aplica noţiunea de «negustor de tablouri».

Durand-Ruel intrase împotriva voinţei sale în negoţul tatălui său; bărbatul care-şi visase un viitor mîndru ca ofiţer şi misionar, şi-a epuizat pofta de cucerire şi rîvna de convertire în negoţul de tablouri. Pentru Vollard, hotărîtoare au fost plăcerea artistică şi pasiunea de colecţionar; primul imbold i l-a dat sărăcăcioasa dugheană a lui Père Tanguy, care a trezit în el dorinţa «de a-şi petrece viaţa printre asemenea comori». Cît de diferit s-au petrecut lucrurile cu Kahnweiler! Spre deosebire de Durand-Ruel, pe care l-am putea numi un ofiţer sau misionar ratat, el este un artist
 ratat, care, deplin conştient că-i lipseşte forţa cre-

atoare, își asumă oficiul de mijlocitor între artă și public. Spre deosebire de Vollard, care era un epicurean în sensul cel mai larg și-și rezerva față de artă libertatea suverană a spectatorului, atașamentul lui Kahnweiler față de artă este absolut și izvorăște dintr-un interes artistic, care exclude aproape alte interese și împinge spre o funcție slujitoare. « Îl adoram pe Cézanne», povestea el mai tîrziu, « însă cînd am devenit negustor de tablouri, nu mi-ar fi trecut nicicînd prin gînd să cumpăr tablouri de Cézanne. Mi se părea că, cel puțin pentru mine, ele reprezentau o epocă trecută și că singura mea sarcină poate fi aceea de a mă „bate" (batailler) pentru artiștii de vîrsta mea». Să căutăm un termen pentru rolul pe care vroia să-l joace tînărul Kahnweiler la Paris! Apărător al artei tinere? Manager al artei de avangardă? Unchii din Anglia, cărora tînărul de douăzecișidoi de ani trebuia să le prezinte planurile sale pentru a-și asigura sprijinul lor, erau oameni de afaceri și ar fi încruntat îngrijorați fruntea, dacă nepotul lor li s-ar fi înfățișat cu asemenea definiții ale profesiunii sale viitoare. După cum n-ar fi fost prea încîntați nici dacă tînărul ar fi încercat să-și facă mai acceptabile planurile comerciale prin cuvintele următoare: « Vreau să mă duc la Paris și să cumpăr de la niște artiști tineri și necunoscuți tablouri care astăzi costă puțin și sînt aproape imposibil de vîndut, însă vor obține peste douăzeci, treizeci de ani prețuri foarte mari». În loc de toate acestea le-a spus singurul lucru, pe care-l putea spune fără să devină ridicol în ochii lor: « Vedeți, în ceea ce fac acum aici și în ceea ce am făcut mai înainte nu voi realiza niciodată ceva cumsecade. Aș vrea să devin negustor de tablouri». Prima reacție putea fi doar consternarea. Sigmund și Ludwig Neumann nu se simțeau competenți pe tărîmul negoțului de tablouri și, din această pricină, au refuzat să se exprime prea pripit față de planurile nepotului lor. L-au trimis la un negustor de tablouri prieten, la Wertheimer, care trebuia să-și poată da seama dacă tînărul era apt pentru meseria de negustor de tablouri și cunoscător

în domeniul artei. Acest Wertheimer era însă tocmai un negustor de tablouri cum nu vroia să devină Kahnweiler: un cunoscător, care se specializase în portretiștii englezi ai secolului al XVIII-lea; un negustor care livra clienților săi arta-marfă pe care o căutau. Fiecare cuvînt schimbat între el și tînărul Kahnweiler trebuia să se întemeieze pe o neînțelegere. Un om care colecționa arta unui secol trecut îl examina pe un altul, care își propusese cu totul altceva: să lanseze artiști încă cu desăvîrșire necunoscuți, care vor fi poate apreciați peste cîteva decenii, sau poate chiar niciodată. Examenul a cunoscut o desfășurare foarte ciudată! Wertheimer l-a întrebat pe candidat care artiști de la National Gallery îi plac în mod deosebit și a obținut, desigur, tocmai acele răspunsuri pe care ar fi preferat să nu le audă... Cu toate acestea, tînărul Kahnweiler, care cunoștea exact orientarea gustului examinatorului său, ar fi putut să-i cîștige foarte ușor încrederea cu nume ca Gainsborough sau Reynolds. În locul acestora i-a vorbit însă de El Greco și de Vermeer, nume de artiști care în perioada aceasta reapăreau doar șovăind din veacurile de uitare.

Admirabilul Wertheimer a trecut însă cu un calm desăvîrșit peste aceste surprinzătoare răspunsuri, pe care le considera, probabil, rătăcirile tinerești ale unui tînăr încă necopt pentru adevărata înțelegere a artei, și i s-a adresat apoi cu întrebarea, oare ce ar vrea să cumpere și să vîndă la Paris. Pictorii la care se gîndise Kahnweiler erau însă dificil de numit, deoarece numele lor erau la fel de necunoscute încă la Londra ca și la Paris. La «New Gallery» avuseseră loc niște expoziții ale impresioniștilor și ale grupului «Nabis», și Kahnweiler putea să nădăjduiască că va găsi înțelegere, numindu-i pe Bonnard și pe Vuillard. Însă Wertheimer a mormăit doar: «Nu-i cunosc», așa că examinatul trebuia să presupună că a căzut.

Kahnweiler nu și-a putut explica niciodată, de ce unchii și-au dat în cele din urmă, totuși, acordul și de ce avizul negustorului de tablouri n-a fost
 zdrobitor. Noi putem doar să bănuim și să înte-

meiem această bănuială pe impresia generală creată de personalitatea lui Kahnweiler. Fără îndoială că Sigmund și Ludwig Neumann erau niște oameni de afaceri lucizi, și dacă i-au încredințat nepotului lor pentru o întreprindere aparent îndoielnică suma de o mie de lire sterline — 25 000 franci aur, o sumă considerabilă pentru vremurile acelea —, e cert că n-au făcut-o pentru a-i ilustra tînărului visător într-un mod atît de costisitor absurditatea planurilor sale. Determinantă trebuie să fi fost pentru ei impresia creată de o personalitate, care reunea extrema fermitate în judecată cu extrema cumpănire în acțiune. Chiar și bătrînul negustor de tablouri trebuie să fi intuit că avea în fața sa un tînăr, care era orice altceva decît un fanatic exaltat. Înțelegerea stabilită între unchi și nepot, păstrează totuși un aspect uimitor: tînărului plin de nădejdi i s-a aprobat sprijin bănesc și un an de probă. Dacă în acest an nu reușea să demonstreze utilitatea planului său, trebuia să se înapoieze la activitatea bancară — la Londra sau la Johannesburg. Nu ne amintește asta oare perioada de probă oferită dintotdeauna tinerilor talentați, care credeau că sînt chemați să devină artiști? Erau lăsați să plece la Paris sau la Roma, iar alternativa rămînea și aici aceeași: se afirmau, sau se întorceau la o viață burgheză. Un tînăr negustor de tablouri, care se dedică artei de avangardă, tinde la acea « activitate artistică indirectă», despre care vorbea și Vincent van Gogh, se dăruiește artei și se plasează alături de artiștii pe care vrea să-i apere. Nu este, deci, o întîmplare că și cariera sa va prezenta asemănare cu cariera unui artist. Și el are nevoie de meceni, ca și un artist. Daniel Henry Kahnweiler i-a descoperit în Sigmund și Ludwig Neumann.

Cel care cumpără sistematic mărfuri pentru care nu există cerere și le oferă spre vînzare, se expune ridicolului. La început, ironia nu este neapărat o reclamă proastă: în primul rînd se face vîlvă și se stîrnește curiozitatea.
Ce impresie trebuie să fi făcut însă asupra oamenilor din jur acel tînăr, care, în 1907, a expus în a sa

Galerie a anonimilor, doar tablouri care nu se puteau vinde? Nu se bucurase de o formaţie academică, avea doar o cultură generală, pe care şi-o însuşise ca autodidact. Fiind, în fond, un timid, în cei trei ani petrecuţi la Paris, nici măcar nu îndrăznise să intre într-o galerie de artă, afară doar în timpul unor expoziţii publice. În ochii specialiştilor trebuie să fi creat impresia de naivitate. Neiniţiat în tertipurile comerţului de tablouri, nu-i cunoştea nici măcar temeiurile cele mai elementare. Nu cunoştea nici artişti, nici negustori de tablouri, şi şi-a cumpărat primele tablouri la « Salonul Independenţilor» fără să se fi tocmit, aşa cum se obişnuia, chiar fără să fi ştiut că el, ca negustor de tablouri, putea să ceară un rabat. Galeria avea pe Rue Vignon o poziţie splendidă, întrucît acest cartier din apropierea Madelenei a devenit cu încetul un centru al negoţului de tablouri. Nici nu ne putem închipui cît era de simplu magazinul. Kahnweiler îl închiriase de la un croitor polonez, fericit că scapă de el. Simplă, încăperea măsura patru metri în lungime şi în lăţime; pereţii erau tapisaţi cu pînză de iută, plafonul dat cu var, doar policandrul vechi şi înfiorător fiind păstrat în continuare. Pe pereţi au fost expuse tablourile achiziţionate între timp de la Derain şi Vlaminck; pe un băiat puţin arierat, cu numele de Georges, l-a angajat ca băiat de prăvălie. Apoi, într-o dimineaţă, Kahnweiler a ridicat oblonul metalic şi — ăsta a fost începutul! Un început cu adevărat modest.

« În Rue Vignon şade un tînăr care a primit cu ocazia confirmării, de la părinţii săi, o galerie de artă cadou», se amuza Vollard. S-a dus însă totuşi să vadă magazinul. Fără îndoială că, la început, mulţi au aflat drumul spre Rue Vignon din pură curiozitate, întrucît o asemenea galerie de artă de avangardă era o raritate, mulţi au zîmbit, desigur, văzîndu-l pe tînărul care vroia să-şi pornească afacerea cu tablourile « smintite» ale fauvilor, şi n-au mai revenit.

Am putea trata lucrurile uşor, poate chiar prea
175 uşor, şi să explicăm succesul lui Kahnweiler în

comerțul cu tablouri, prin aceea că i-a «descoperit» mai devreme decît toți ceilalți pe marii artiști ai timpului său. Cel care apreciază situația astfel, cade victimă unei iluzii de perspectivă și uită că acest Kahnweiler a sprijinit timp de decenii artiști al căror nume nu reprezenta nimic pentru public. La drept vorbind, nu făcea comerț cu opere de Picasso, Braque, Léger și Juan Gris, ci cu opere ale unor X, Y, Z. Între 1907 și 1914 pleda cauza acestor patru artiști, care abia mai tîrziu, mult mai tîrziu, s-au consacrat ca marii maeștri ai cubismului. Cînd însă după primul război mondial, în anii 1921—1923 — adică exact cincisprezece ani după deschiderea primei sale galerii, — stocul său de tablouri a fost scos la licitație ca «proprietate inamică», colecția a obținut o sumă ridicol de mică. Operele de artă, pe care nu le cumpăra încă nici un muzeu și abia cîte un negustor de tablouri, au fost vîndute pe prețuri de nimic unor oameni de litere, studenți în arte plastice și cîtorva puțini colecționari.

Capitalul inițial de o mie lire sterline și subvențiile financiare ulterioare ale mecenilor londonezi nu l-ar fi ajutat niciodată să depășească acea lungă perioadă de așteptare pînă a «răzbătut», dacă acest tînăr ciudat, însă foarte înțelept, nu și-ar fi susținut magazinul cu cheltuieli minime și nu și-ar fi adaptat propriul standard de viață la cel al artiștilor săi. După Expoziția Braque din anul 1908 n-a mai organizat nici o expoziție; mai tîrziu putea afirma cu o anumită mîndrie, că n-a cheltuit niciodată nici o lețcaie pentru «reclamă». N-avea nici măcar telefon. Atitudinii sale spirituale sever-puritane îi corespundea un mod de viață de-a dreptul spartan. Nu căuta «plăcerea» nici măcar în artă, și dacă ura ceva în artă, era hedonismul, bucuria (determinată) de forme plăcute, lăfăirea în armonia culorilor. Ideea de a deveni bogat îi era străină, deoarece plăcerile ce se puteau cumpăra pe bani nu însemnau nimic pentru el. Nu i-a plăcut niciodată luxul, nu găsea nici o plăcere în distracții superficiale. Îi plăceau însă plimbările lungi și plăcerile sportului de apă: a fost, împreună cu Vla-

minck, o vreme, proprietarul unei bărci cu vele și a unei mici bărci cu motor. Împreună cu artiștii « săi», vizita din cînd în cînd circul « Mendrano» și localuri de noapte ieftine ca « Rat Mort». Picasso întîlnea aici amintirile unor localuri la fel de sumbre din orașul său natal Barcelona și căuta aici « trăirea» tristeții — după cum ne asigura Kahnweiler, însoțitorul său.

În rest și în esență, pictorii lui Kahnweiler revendicau de la viață doar șansa de a putea lucra în liniște și de la el minimul de existență, care să-i ferească de grija zilei de mîine. Întrucît tablourile lor trebuia să le vîndă la prețuri foarte reduse, Kahnweiler putea să le ofere pe lucrările lor doar tarifele incredibil de reduse pe care le găsim notificate manuscris în contractul încheiat cu Léger în anul 1913 și anume: 15 și 30 franci pentru desene, 50 franci pentru tablouri în ulei mici; pînă la 500 franci pentru tablouri în ulei mai mari decît 120 « puncte». Însă nici chiar mai tîrziu, cînd Kahnweiler a început să obțină prețuri mai mari pentru tablourile artiștilor săi, nu putea să le ofere încă averi. « Nu mai era mizeria aceea», cum se exprimă el însuși, « însă nici bunăstare». Nu greșim deloc dacă acceptăm că în anii dinaintea primului război mondial Léger și Gris cîștigau pe lună aproximativ cît salariul unui muncitor calificat. O scenă măruntă din această perioadă, pe care o povestește Kahnweiler, ilustrează situația de o manieră amuzantă, însă totuși convingătoare: «Mi-amintesc că la sfîrșit de lună veneau la mine ca să-și ia banii. Se jucau, cu ocazia aceasta, de-a muncitorii, răsucindu-și șepcile în mînă, și-mi spuneau: „Șefule simbria“».

Kahnweiler a povestit această anecdotă în 1961 la radiodifuziunea franceză, pentru a le sugera ascultătorilor săi cît de prietenești erau relațiile dintre negustorii de tablouri și artiști. « On blaguait» (glumeam) — a mai adăugat el. Însă tinerii pictori mimau în glumă o scenă, care aparținea trecutului doar pentru ei, nu și pentru ceilalți artiști din vremea lor. Căci acest negustor de tablouri nu mai
 reprezenta pentru ei acel om mare, de care să se

apropie cu pălăria în mină, ci un prieten, un co-balorator și un conjurat.
Pe cît de mic era magazinul din Rue Vignon, pe atît de mic era și grupul de oameni care lua parte activă la mișcarea artistică, al cărui centru se afla aici. Dacă îi numărăm pe toți, abia ajungem la cifra 20. Celor șapte pictori li s-a alăturat, ca al optulea, sculptorul Manolo. Kahnweiler era pe de-o parte negustorul care le cumpăra operele și se străduia apoi să le vîndă, iar pe de altă parte și agentul care le reprezenta interesele în calitate de custode și care preluase funcția de a-i scăpa de obositoarea luptă pentru existență. Patru poeți și critici de artă făceau parte din cercul de prieteni și îi ofereau ajutorul cuvîntului lor: Apollinaire, Max Jacob, André Salmon și Pierre Reverdy. Clienți erau cinci, șase colecționari, care prin repetatele lor achiziții i-au creat acestei întreprinderi baza economică. Aceștia erau americanii Leo și Gertrude Stein, un rus: Serge Sciuchin, un francez: Roger Dutilleul, un elvețian: Hermann Rupf și germanul Wilhelm Uhde, care trăiau la Paris.

Dacă întreprinderea lui Kahnweiler a reușit să se mențină pe linia de plutire și să-și lărgească treptat cercul de clienți, aceasta s-a datorat faptului că oferea o « specialitate» — o marfă față de care cererea era redusă, dar pentru a cărei desfacere obținuse monopolul. Ce le oferea însă artiștilor cu care încheia contracte? Se obliga să preia de la ei întreaga lor producție timp de mai mulți ani, iar ei se obligau să nu vîndă nimănui altcuiva în această perioadă: « Mon entière production sera pour vous» — confirma Braque în anul 1912.
Pentru artist, un asemenea angajament trebuie să fi însemnat un pas important. Din contractul încheiat de Picasso la 18 decembrie 1912 cu Kahnweiler se pot deduce multiplele probleme cărora trebuie să le facă față un pictor, dacă se leagă atît de strîns de un negustor. Tabloul pe care îl pictează aparține, încă înainte de a se usca, altcuiva. Într-o zi, curierul negustorului său va veni în atelier și va lua tot ce va găsi. Chiar și tablourile

pe care pictorul le-a îndrăgit şi ar vrea să le păstreze? Şi desenele pe care le-a intenţionat schiţe pentru lucrări mai mari? Şi lucrările pe care nu le consideră încă desăvîrşite, în timp ce negustorul de tablouri este de părere că sînt potrivite pentru vînzare chiar şi în această stare? Poate pictorul să execute comenzi de portrete? Poate să picteze freşti? Poate să dăruiască vreun tablou?

Doar prevăzătorul Picasso a vrut să ştie reglementate în scris aceste probleme şi altele asemenea. Unii pictori se mulţumeau să aştearnă în scris doar preţurile stabilite, în timp ce alţii confirmau pur şi simplu înţelegerile verbale. În felul acesta pictorii depuneau creaţia lor în mîna unui tînăr de aceeaşi vîrstă cu ei, care putea s-o administreze bine sau rău — cine putea s-o ştie?

Kahnweiler nu era încă, în acel moment, negustorul de tablouri de notorietate internaţională, încît a fi descoperit de el să deschidă perspectiva succesului. S-ar putea crede că artişti care aveau o situaţie economică mizerabilă, s-ar fi prins de oferta sa de contract ca de un fir da pai. Cel puţin în cazul lui Braque, căruia familia îi asigura sprijin material, se poate dovedi că nu era cazul. Ceea ce făcea ca propunerea lui Kahnweiler să fie atît de ademenitoare, era — mai presus de asigurarea unei existenţe modeste — o libertate de creaţie pe care tinerii artişti şi-au visat-o din totdeauna. Artiştii lui Kahnweiler puteau să lucreze fără să-şi facă griji din ce vor trăi luna viitoare, fără să piardă timp cu vînzarea tablourilor lor şi fără să treacă prin acele înjositoare şi descurajante experienţe de care poate că n-a fost cruţat nici unul dintre marii artişti ai trecutului în drumul său spre succes. Nu numai că puteau să experimenteze oricît ar fi vrut, mai erau chiar şi îndemnaţi şi încurajaţi să facă experimente.

Kahnweiler n-a devenit marele negustor de tablouri de avangardă pentru că a cumpărat tablouri de la pictori de avangardă, ci pentru că, în virtutea spiritului de avangardă, nădăjduia şi cerea ca arta să se înnoiască şi să se transforme continuu.

 Nu le prescria nimic artiştilor săi şi nici nu

le interzicea nimic — în afară doar de a rămine pe loc. Le apăra arta — însă doar în măsura, în care era, în acest sens, artă de avangardă și avea nevoie de apărare, pentru că merita să fie apărată. De îndată însă ce unul dintre artiștii săi se abătea de la această cale — ca Vlaminck și Derain, cînd experimentul a încetat să le mai facă plăcere, sau ca van Dongen, care s-a dedicat portretului monden —, săvîrșea prin aceasta și separarea de Kahnweiler.

Colaborarea cu acest om, care se oferea să aducă asemenea servicii artei lor, deschidea artiștilor tineri care păşeau pe căi noi, perspective minunate, bineînțeles însă doar cu condiția ca el să aibă într-adevăr posibilitatea să-și îndeplinească obligațiile asumate și să ajute artei lor să se afirme. Cum au putut oare să aibă această încredere în « tînărul din Mannheim», fără experiență și neconsacrat?

Impresia creată de personalitatea sa, care îi subjugase și pe unchii din Anglia, și pe negustorul de tablouri englez, a fost desigur determinantă și pentru hotărîrea artiștilor. Este impresia pe care Kahnweiler o mai face încă și la o vîrstă înaintată. Convingerile, pe care și le afirmă neclintit, și le apără ca pe niște idei fixe, cu tact lucid și energie binevoitoare. Este cel mai blînd dintre oamenii de acțiune, cel mai binevoitor dintre tirani, cel mai înțelept dintre fanatici. Forța sa de acțiune se verifică printr-o perseverență inegalabilă, printr-o răbdare de nezdruncinat.

Două războaie mondiale au întrerupt activitatea lui Kahnweiler și au pus la îndoială tot ce realizase pînă atunci. Ele i-au împărțit activitatea de negustor de tablouri în trei perioade, pe care le vom determina cel mai bine prin numele celor trei galerii ale sale. Prima, cea din Rue Vignon, a rămas închisă în tot timpul primului război mondial, cînd Kahnweiler, care în acea perioadă mai avea încă cetățenia germană, a fost surprins de război în Italia și a rămas în exil în Elveția. A doua galerie, pe care, lipsit de mijloace, frustrat de stocul său

de tablouri, a deschis-o în 1920 împreună cu un prieten a fost galeria Simon de pe Rue d'Astorg. Galeria Louise Leiris, pe care o conduce împreună cu cumnata sa — soția scriitorului Michel Leiris —, abia a reușit să supraviețuiască în timpul celui de al doilea război mondial. De data aceasta, Kahnweiler, persecutat din pricina originii sale evreiești, a trebuit să fugă în Franța neocupată.
Răbdarea tenace cu care a așteptat succesul artiștilor săi, s-a confirmat și în anii exilului. Și chiar dacă evenimentele l-au împiedicat să fie negustor de tablouri, nu l-au putut totuși împiedica să pledeze pentru arta pe care o iubea și pentru artiștii în care credea. În timpul primului război mondial a scris *Drumul spre cubism*, în timpul celui de al doilea s-a născut minunata carte de amintiri despre Juan Gris.
Abia după cel de al doilea război — adică aproape patruzeci de ani după inaugurarea primei sale galerii — au cîștigat Picasso, Braque și Gris pe plan mondial prestigiul de clasici ai artei moderne. Cel de al patrulea din grupul lor, Léger, a trebuit să aștepte încă și mai mult pînă să răzbată definitiv, căci marele succes l-a cunoscut abia cîțiva ani înainte de moartea sa, întrucît totuși nu este cert că un pictor, pe care « renumitul Kahnweiler» îl leagă de el printr-un contract, va avea o soartă ușoară și și-a asigurat o consacrare rapidă. O a doua generație de pictori, pe care Kahnweiler a atras-o după primul război mondial, a fost în parte depășită, în parte eclipsată de avîntul unor tineri pictori furtunoși. E adevărat că printre acești « tineri artiști», care astăzi au în medie șaizeci de ani, se află cîțiva care și-au ocupat locul în istoria artei moderne, în fruntea tuturor André Masson și André Baudain; alții însă, pictori de înalt nivel, ca Eugène de Kermadec, creează, sprijiniți de Kahnweiler, apreciați de un cerc restrîns de colecționari, aproape exclusiv în afara publicului.
Kahnweiler nu se îndoiește nici o clipă că și succesul lor este doar o chestiune de timp, și va rămîne pînă la ultima clipă alături de ei. Aceeași
 fidelitate o manifestă și față de sculptorii « săi»:

față de Manolo, uitat aproape cu totul, și de Henri Laurens, devenit cunoscut doar unui cerc de inițiați, și totuși cel mai mare sculptor francez contemporan, cum își permite Kahnweiler să-l numească. Încă și la respectabila vîrstă de șaptezeci și opt de ani s-a mai dus la Amsterdam cu ocazia deschiderii unei Expoziții Laurens la Muzeul Municipal din localitate, pentru ca să facă publicitate pentru opera defunctului său prieten, găsind cuvinte care au convins prin modestia și caracterul lor personal.
Kahnweiler a așteptat cu răbdare ca artiștii săi să răzbată, dar această răbdare nu trebuie explicată în sens negativ prin temperamentul său flegmatic, care așteaptă să-i pice succesele ca broaștei mușchiul. Îl vom putea înțelege însă pe Kahnweiler abia cînd vom cunoaște forța care i-a prilejuit o asemenea răbdare.

În 1883, un alt funcționar de bancă renunța la invidiata sa situație, punîndu-și în joc chiar și fericirea casnică — însă nu pentru a cumpăra și vinde tablouri, ci pentru a picta tablouri. Este oare îngăduit să asemui viața unui creator, a unui mare artist ca Gauguin, cu viața unui negustor? În fața măreției unui creator, figura unui om doar receptiv va apare totdeauna măruntă. Un simțămînt al deosebirilor ierarhice ne interzice aproape să amintim un om care din artă a făcut o afacere alături de un artist care de dragul artei sale a acceptat decenii de mizerie.
Arta i-a impus lui Gauguin lipsuri, i-a dat însă totodată și forța să suporte aceste lipsuri. El și-a «cucerit» spații nebănuite și încă neexplorate, a «creat» o lume de proporții monumentale și a crescut mult peste universul civilizației înconjurătoare. Actul creator dezlănțuia în el toate energiile pasiunii, deschizînd cîmp nelimitat pentru activitatea «voinței de putere».
Daniel-Henry Kahnweiler, pe care l-am numit un artist ratat, a căutat și a găsit, fiind un om doar receptiv, calea de a interveni în acest act de creație, de a participa la această desfășurare de forțe

artistice. Şi o trăire creatoare secundară, participarea indirectă, însă activă la procesul de creaţie poate să producă o pasiune, care să te facă apt pentru o îndelungă răbdare.

Evenimentul care a transformat iubirea lui Kahnweiler pentru artă în pasiune pentru artă, are ca loc de desfăşurare Muzeul Luxembourg şi în acest muzeu sala în care se afla colecţia «Caillebotte», donată statului. Să-l lăsăm însă, mai bine, pe Kahnweiler să povestească el însuşi ce impresie au făcut tablourile impresioniştilor asupra sa. «Trebuie să mărturisesc mai întîi că această sală m-a făcut să-mi pierd cu totul cumpătul, ceea ce dovedeşte că înţelegerea şi chiar citirea unei picturi noi este dificilă. Aş vrea chiar să spun că, la început, tablourile mi s-au părut de-a dreptul ilizibile, simple pete de culoare, şi că am recunoscut abia treptat, cum se năştea din ele o lume, care era nouă pentru mine, aşa cum era nouă pentru toţi, o lume în care norii se fugăreau pe cer, sau lumina era aşa cum credeam că o văd afară, în care umbrele erau albastre şi nu negre ca în vechea pictură, într-un cuvînt, acea lume pe care impresioniştii au creat-o pentru noi. (Căci abia pictorii creează universul vizibil al oamenilor). Astfel, după vechea pictură, am descoperit pictura acelui timp, pictura vie». Ceea ce surprinde în acest text — în afară de fraza dintre paranteze, care rezumă în puţine cuvinte concepţia despre artă a lui Kahnweiler — este cuvîntul «a citi», care pare deplasat în context cu tablourile naturaliste ale impresioniştilor. De citit, se poate citi doar un text — unde s-ar găsi deci semne grafice pe tablourile impresioniştilor care ar trebui descifrate? Pentru Kahnweiler, orice *artă plastică* înseamnă scriere, şi nimic altceva decît scriere, aşa cum a exprimat-o cu mare limpezime în cartea sa despre Juan Gris: «Este totdeauna scriere, dacă ceva spiritual este transpus în semne grafice sau plastice. În sensul acesta, nu numai pictura este scriere, ci şi arta sculptorului». Este semnificativ că însemnătatea picturii ca limbaj de semne i-a apărut lui Kahnweiler pentru prima oară tocmai în faţa tablourilor impresioniştilor.

Fiecare limbă este formată din semne pe care cititorul trebuie să le învețe. Între cuvîntul cu care limba determină un obiect și obiectul respectiv, nu există nici cea mai mică identitate reală. Astfel cuvîntul «pom», într-o limbă oarecare, este semnul pentru un obiect determinat, fără să aibă însă absolut nimic comun cu acel obiect. Nici una dintre cele trei litere care-l compun, precum nici sunetul lor conjugat, nu sînt în vreun fel identice cu obiectul pom. Și cu toate acestea, cine citește pom, prin cele trei litere *vede* chiar pomul.

Pictorul creează în felul său un întreg canon de semne care se imprimă cu timpul în conștiința privitorului, ajutîndu-l să le citească. Dar există oare vreun cititor înțelept, care va identifica semnul cu ceea ce e indicat, care va presupune despre cuvîntul pom că ar putea fi în vreun fel identic cu obiectul pom? «Ce-ai spune, dacă părinții tăi te-ar aștepta în gară la Barcelona cu asemenea mutre?» l-a întrebat sculptorul Manolo în glumă pe prietenul său Picasso, la vederea semnelor pe care acesta le găsise pentru figurile omenești, confundînd într-adevăr semnele cu ceea ce trebuiau să însemne. Iată un mod de a vedea primitiv, care nu ne-ar fi surprins deloc la copii și la primitivi. Pentru copil, cuvîntul pom și obiectul pom sînt încă într-adevăr unul și același lucru, iar o concepție animistă despre lume le conferă cuvintelor o realitate, care nu le revine decît obiectelor indicate de ele. «Pentru omul civilizat», scrie Kahnweiler, «această identitate este doar de natură spirituală, afară de cazul picturii și al sculpturii, în care s-a mai păstrat o urmă a gîndirii preistorice în atitudinea contemplatorului naiv».

Pictura este «doar» un limbaj al semnelor: pentru Kahnweiler, această frază a fost punctul de plecare al concepției sale despre artă. Ceea ce a gîndit și a scris Kahnweiler despre artă, a izvorît totdeauna dintr-o participare activă și vie la creația artistică. L-a urmărit pe pictor la lucru și s-a transpus atît cît îi este posibil unui om receptiv, în procesul de creație. «Pictorul», scria el în *Juan Gris*, «este un

om, care simte nevoia imperioasă ca prin mijlocirea liniilor şi figurilor să fixeze pe o suprafaţă un eveniment din viaţa sa... Spun: *eveniment* din viaţa sa şi nu un obiect din lumea exterioară. Acest obiect din lumea fenomenelor există pentru el doar prin evenimentul trăit, iar evenimentul trăit înseamnă pentru el atît de mult, încît ar vrea să-l eternizeze şi să-l comunice, pentru ca toţi oamenii să aibă parte de el». În imaginaţia creatoare se naşte deci o imagine spirituală, care nu există decît pentru artist. Trebuie deci, să fie făcut vizibil şi pentru alţii. «Această materializare», continuă Kahnweiler, «reprezintă punctul hotărîtor: în timpul transpunerii „imaginii interioare" încă nesigure, plutind, într-un „tablou exterior" precis, stabil şi vizibil pentru toţi, pe o suprafaţă de pictat de dimensiuni definite, se desfăşoară adevărata luptă. Se naşte o pictură şi asta înseamnă ca la toate operele de artă: un obiect nou, care n-a mai existat niciodată şi care va rămîne pentru totdeauna unic. Această esenţă nou constituită are un dublu scop al existenţei. *Ea există autonom în sine, prin sine şi pentru sine, în măsura în care este obiect; ea mai duce însă în acelaşi timp, în afara propriei sale existenţe, încă o alta, ea desemnează ceva.* Liniile ei, formele ei, au funcţia de a constitui semne şi din această pricină pictura poartă caracterul unei figuraţii ideale prin mijlocirea semnelor grafice, a unei *scrieturi.* Pictorul vrea să reînnoiască prin aceste semne evenimentul trăit de el, în privitor, îi incită imaginaţia creatoare ca să re-creeze imaginea din fantezia sa. Îi va fi reuşit aceasta, de îndată ce privitorul poate să „citească" tabloul». Kahnweiler n-a fost niciodată un descoperitor de opere de artă, ci totdeauna un descoperitor de artişti, care au încercat să transpună universul tridimensional în limbajul de semne al picturii pe suprafaţa bidimensională a tabloului. Efortului lor pătimaş de a inventa o scriere nouă, îi opunea efortul la fel de pătimaş, de a citi şi interpreta scriitura lor. Darul receptiv, prima premiză a oricărei înţelegeri reale a artei, era completat de voinţa de a cunoaşte şi de a stăpîni limbajul pic-

Fiecare limbă este formată din semne pe care cititorul trebuie să le învețe. Între cuvîntul cu care limba determină un obiect și obiectul respectiv, nu există nici cea mai mică identitate reală. Astfel cuvîntul «pom», într-o limbă oarecare, este semnul pentru un obiect determinat, fără să aibă însă absolut nimic comun cu acel obiect. Nici una dintre cele trei litere care-l compun, precum nici sunetul lor conjugat, nu sînt în vreun fel identice cu obiectul pom. Și cu toate acestea, cine citește pom, prin cele trei litere *vede* chiar pomul.

Pictorul creează în felul său un întreg canon de semne care se imprimă cu timpul în conștiința privitorului, ajutîndu-l să le citească. Dar există oare vreun cititor înțelept, care va identifica semnul cu ceea ce e indicat, care va presupune despre cuvîntul pom că ar putea fi în vreun fel identic cu obiectul pom? «Ce-ai spune, dacă părinții tăi te-ar aștepta în gară la Barcelona cu asemenea mutre?» l-a întrebat sculptorul Manolo în glumă pe prietenul său Picasso, la vederea semnelor pe care acesta le găsise pentru figurile omenești, confundînd într-adevăr semnele cu ceea ce trebuiau să însemne. Iată un mod de a vedea primitiv, care nu ne-ar fi surprins deloc la copii și la primitivi. Pentru copil, cuvîntul pom și obiectul pom sînt încă într-adevăr unul și același lucru, iar o concepție animistă despre lume le conferă cuvintelor o realitate, care nu le revine decît obiectelor indicate de ele. «Pentru omul civilizat», scrie Kahnweiler, «această identitate este doar de natură spirituală, afară de cazul picturii și al sculpturii, în care s-a mai păstrat o urmă a gîndirii preistorice în atitudinea contemplatorului naiv».

Pictura este «doar» un limbaj al semnelor: pentru Kahnweiler, această frază a fost punctul de plecare al concepției sale despre artă. Ceea ce a gîndit și a scris Kahnweiler despre artă, a izvorît totdeauna dintr-o participare activă și vie la creația artistică. L-a urmărit pe pictor la lucru și s-a transpus atît cît îi este posibil unui om receptiv, în procesul de creație. «Pictorul», scria el în *Juan Gris*, «este un

om, care simte nevoia imperioasă ca prin mijlocirea liniilor şi figurilor să fixeze pe o suprafaţă un eveniment din viaţa sa... Spun: *eveniment* din viaţa sa şi nu un obiect din lumea exterioară. Acest obiect din lumea fenomenelor există pentru el doar prin evenimentul trăit, iar evenimentul trăit înseamnă pentru el atît de mult, încît ar vrea să-l eternizeze şi să-l comunice, pentru ca toţi oamenii să aibă parte de el». În imaginaţia creatoare se naşte deci o imagine spirituală, care nu există decît pentru artist. Trebuie deci, să fie făcut vizibil şi pentru alţii. «Această materializare», continuă Kahnweiler, «reprezintă punctul hotărîtor: în timpul transpunerii „imaginii interioare" încă nesigure, plutind, într-un „tablou exterior" precis, stabil şi vizibil pentru toţi, pe o suprafaţă de pictat de dimensiuni definite, se desfăşoară adevărata luptă. Se naşte o pictură şi asta înseamnă ca la toate operele de artă: un obiect nou, care n-a mai existat niciodată şi care va rămîne pentru totdeauna unic. Această esenţă nou constituită are un dublu scop al existenţei. *Ea există autonom în sine, prin sine şi pentru sine, în măsura în care este obiect; ea mai duce însă în acelaşi timp, în afara propriei sale existenţe, încă o alta, ea desemnează ceva.* Liniile ei, formele ei, au funcţia de a constitui semne şi din această pricină pictura poartă caracterul unei figuraţii ideale prin mijlocirea semnelor grafice, a unei *scrieturi.* Pictorul vrea să reînnoiască prin aceste semne evenimentul trăit de el, în privitor, îi incită imaginaţia creatoare ca să re-creeze imaginea din fantezia sa. Îi va fi reuşit aceasta, de îndată ce privitorul poate să „citească" tabloul». Kahnweiler n-a fost niciodată un descoperitor de opere de artă, ci totdeauna un descoperitor de artişti, care au încercat să transpună universul tridimensional în limbajul de semne al picturii pe suprafaţa bidimensională a tabloului. Efortului lor pătimaş de a inventa o scriere nouă, îi opunea efortul la fel de pătimaş, de a citi şi interpreta scriitura lor. Darul receptiv, prima premiză a oricărei înţelegeri reale a artei, era completat de
 voinţa de a cunoaşte şi de a stăpîni limbajul pic-

turii. Şi nu fără mîndrie povesteşte Kahnweiler că primul tablou pe care l-a cumpărat pentru galeria sa, un peisaj de Derain, a fost « foarte greu de citit» — « aproape stenografiat».

Povestea cum l-a vizitat Kahnweiler pe tînărul spaniol Pablo Picasso în « Bateau Lavoir», 13, Rue Ravignan, cum a fost primit în cămaşă şi tras în atelier, a fost istorisită îndeajuns de des. Esenţiale rămîn două aspecte, care n-au fost evidenţiate însă niciodată îndeajuns de limpede. Kahnweiler s-a deplasat pînă acolo nu pentru că ar fi apreciat deosebit de mult opera de pînă atunci a pictorului, ci pentru că Wilhelm Uhde îi povestise despre un nou tablou, încă neterminat, care stîrnise consternare printre prietenii pictorului. Acum l-a văzut: *Les Demoiselles d'Avignon*. Înaintea lui îl mai văzuseră, în afară de Wilhelm Uhde, şi Ambroise Vollard, şi plecaseră amîndoi descumpăniţi, la fel de dezorientaţi ca Max Jacob, André Salmon şi Guillaume Apollinaire. La insistenţele lui Apollinaire, se hotărîse şi tînărul Georges Braque să vadă tabloul şi se pare că i-ar fi spus lui Picasso: « În ciuda explicaţiilor tale, tabloul tău creează impresia că ne-ai da să mîncăm cîlţi şi să bem gaz». Derain prezisese chiar că Picasso va fi găsit într-o zi spînzurat în spatele tabloului, şi asta exprimă îndeajuns groaza, pe care a insuflat-o primilor privitori. Pictorul însuşi considera tabloul încă nedesăvîrşit, dar privirii pătrunzătoare a lui Kahnweiler nu i-a putut scăpa că artistul scrisese oarecum de la stînga la dreapta, scriitura sa devenind de la semn la semn mai îndrăzneaţă. Tabloul, care prin aceasta se împărţise destul de evident în două jumătăţi deosebite stilistic, este considerat astăzi o capodoperă, o piatră de hotar a artei moderne. Îl indică pe ctitorul cubismului în drum spre cubism. Pictorul experimentase în timpul lucrului, încercase pe unul şi acelaşi tablou mai multe posibilităţi de a se apropia de o ţintă, care încă nu putea fi atinsă.
Nu este de loc de mirare deci că primii privitori l-au considerat respingător şi că nici chiar creatorul

însuşi nu şi-a găsit liniştea cu acest tablou. S-ar putea considera de-a dreptul o minune că un singur privitor, care în acest moment s-a dovedit a fi un geniu receptiv, a acceptat tabloul aşa cum era, în evidenta lui nedesăvîrşire, recunoscînd în el un « document artistic» valabil şi finit, ca mărturie a unui proces de creaţie în plină desfăşurare.
Mulţi ani mai tîrziu, după primul război mondial, cînd a reîntîlnit un Picasso care părăsise căile experimentului şi picta din nou în stil clasicist, n-a putut vedea în aceasta decît o pauză creatoare, pe care şi-o oferea un pionier pentru a se reconforta. A putut să participe din nou profund la geniul lui Picasso abia cînd artistul a continuat să transpună lumea exterioară într-un alt univers de semne.

Drumul artistului de avangardă, ca drumul oricărui înnoitor, este greu şi primejdios, şi Kahnweiler a considerat că este sarcina sa principală să-şi « apere» artiştii pe acest drum plin de primejdii. Acest cuvînt — « défendre» — îl întîlnim mereu în scrierile şi declaraţiile sale, cînd vrea să contureze sarcina pe care şi-a propus-o.
Lexicul nostru cunoaşte expresia plină de sensuri « fire combativă», însă nici o denumire pentru « firi ocrotitoare», pentru oameni, care simt chemarea să apere, care au un instinct proteguitor. Aceştia se deosebesc fundamental de firile agresive prin aceea că nu luptă pentru o cauză proprie şi că se străduie să evite, pe cît posibil, lupta faţişe, de care totuşi nu se tem. Originea evreiască a lui Kahnweiler joacă aici un rol important. El face parte dintre acei evrei, în care subjugarea milenară a poporului lor a dezvoltat pornirea de a apăra orice avea nevoie de ajutor în lumea aceasta. Ei nu devin doar luptători de avangardă ai celor oprimaţi şi obidiţi, nu numai revoluţionari sociali şi avocaţi, ci şi pionieri în orice domeniu al înnoirii spirituale, pentru că intuiesc, în tot ceea ce este nou, ceva încă prigonit. Nimeni n-a exprimat aceasta mai frumos, decît Kahnweiler însuşi: « Plăcerea mea este să apăr ceea ce iubesc».

Cum procedezi, cînd vrei să aperi o cauză anume? Mai degrabă o ascunzi, decît s-o arăți și s-o expui astfel atacurilor. Kahnweiler și-a conceput misiunea de la început în acest fel. Artiștilor săi nici nu le-a făcut reclamă, nici nu le-a organizat expoziții mari. Ar fi expus operele lor de artă doar risetelor, încurcîndu-i și zăpăcindu-i pe artiști în drumul lor.

Oare un om cu asemenea principii mai poate fi numit negustor? Cînd Durand-Ruel și Vollard cumpărau de la artiști opere pentru care nu exista încă o piață constituită, jucau rolul dublu al unui negustor prevăzător și al unui mecena. Cine citește corespondența dintre Durand-Ruel și impresioniști, editată de Venturi, constată cu uimire cît de sobru se desfășura totul, ce distanță exista între artiști și negustorul de tablouri. Nici chiar artiștii din generația următoare n-au văzut în negustorul de tablouri decît fie un șarlatan, fie un protector. În scrisorile în care îi pun la dispoziție producția, Picasso și Braque i se adresează negustorului lor, cu cuvintele «Dragul meu prieten»: tineri artiști entuziaști au găsit astfel drumul către negustorul de tablouri la fel de tînăr și de entuziast. Nivelul și modul prieteniei se deosebeau după caracterul fiecărui artist în parte. Mai important însă decît elementul prieteniei, care îl lega de toți artiștii săi, era funcția slujitoare a oficiului său de mijlocitor. Kahnweiler n-a fost nicioadtă protector sau mecena. El și-a pus viața și forța de muncă în slujba unor artiști, pe care merita să-i «aperi».

Comparînd cărțile sale cu cele ale lui Vollard, constatăm o deosebire, care era caracteristică pentru cei doi bărbați. Cărțile lui Vollard au fost scrise cu mult spirit. Recunoaștem de îndată că scriitorul este un causeur spiritual, un epicurean și un om de lume. Și el a părăsit din dragoste pentru artă o altă profesiune, devenind negustor de tablouri. Viața artiștilor, pe care a trăit-o alături de ei, agitația artistică la care participă, sînt descrise într-o serie de anecdote interesante. Pe alături mai istorisește și povestioare care n-au nimic comun cu arta, comunicîndu-i cititorului chiar

și impresiile sale de călătorie. Dar chiar dacă arta reprezenta pentru el cea mai înaltă dintre plăcerile vieții, ea n-a fost totuși unica.
În cărțile sale, Kahnweiler pare mai degrabă un conștiincios istoric al artei și un om de știință. Și deși pleacă de la trăiri personale, nu-și permite totuși nici cea mai mică incursiune în chestiuni particulare. Anecdote povestește doar pentru a ilustra obiectul tratat. Și așa cum a subordonat ca scriitor totul cauzei, tot astfel și ca negustor s-a dăruit cu desăvîrșire slujirii artei și artiștilor săi. Corespondența cu Juan Gris ilustrează modul în care și-a conceput misiunea. Între negustor și artist s-a stabilit un raport de fidelitate, care rezista tuturor încercărilor. Juan Gris i-a rămas credincios prietenului și în perioadele de mizerie, mergînd pînă la limitele extreme ale posibilităților sale. Kahnweiler, care la izbucnirea primului război mondial se afla la Roma, a plecat în Elveția, de unde n-a mai putut să-și susțină financiarmente artiștii. Gris i-a scris la 14 ianuarie 1915: «A venit domnul Rosenberg și a vrut să cumpere ceva de la mine. N-a fost insistent și nici n-a mai continuat să stăruie, cînd i-am spus că mă consider încă legat de dumneavoastră prin contractele încheiate» — în ciuda faptului că în acea perioadă Gris se afla în dificultăți materiale! Kahnweiler s-a văzut de altfel obligat să-l elibereze de obligații în 1915. Abia atunci a început Gris să-i vîndă lui Léonce Rosenberg, încheind ulterior și un contract, care a dăinuit pînă în anul 1920. Kahnweiler n-a considerat aceasta drept o lipsă de fidelitate, ba s-a simțit chiar recunoscător negustorului de tablouri pentru că i-a oferit lui Gris — ca și lui Braque și Léger — posibilitatea să-și continue activitatea în timpul războiului. «Léonce Rosenberg», scrie el, «a preluat în timpul războiului — iată marele său merit! — misiunea pe care eu n-o mai puteam îndeplini: apărarea cubismului».
După terminarea războiului, încă în toamna anului 1919, Juan Gris i-a trimis lui Kahnweiler la Berna tablourile din anii 1914 și 1915, pe care
 le păstrase pentru prietenul său, printr-o inter-

pretare riguros conștiincioasă a obligațiilor sale contractuale. De îndată ce Kahnweiler s-a reintors la Paris și, întîmpinînd mari dificultăți economice, a trebuit să înceapă totul de la început, Gris a fost primul care i s-a alăturat din nou. «Gris și cu mine», scrie Kahnweiler, «am rămas uniți pînă la moartea lui».

Firește, sarcina lui Kahnweiler era de a revinde tablourile cumpărate de el, pentru că numai astfel putea să le deschidă artiștilor săi drumul către succes. Însă activitatea sa comercială pare secundară, comparată cu funcția de mentor, pe care a împlinit-o în viața artiștilor săi. Niciodată nu se interesa de reușita muncii lor, totdeauna doar de condițiile lor de viață, de bunăstarea, de sănătatea lor. Le trimetea cîte un aconto, proceda cum ar fi procedat un prieten cînd erau bolnavi sau treceau printr-o stare depresivă. Îi îmbărbăta și lăuda opera lor, exercitînd o critică plină de dragoste, binevoitoare doar la cererea expresă a lui Juan Gris care, într-o anume perioadă, începuse să se îndoiască de sine însuși.

Gris i-a scris, la 17 septembrie 1913, din Céret: « Vă rog să-mi spuneți ce gîndiți despre tablouri, mai ales despre ultimele două, *Vioară* și *Peisaj*? La peisaj am lucrat mult și nici nu mai știu dacă e bun sau rău ». Kahnweiler i-a răspuns cît de mult i-au plăcut tablourile și că Picasso este de aceeași părere cu el. Gris i-a răspuns: « Vă mulțumesc foarte mult pentru amabila dumneavoastră scrisoare și pentru că îmi faceți curaj. Știți prea bine că mă tem totdeauna să nu fac vreo prostie, oricît de mare mi-ar fi voința cinstită și rîvna. Aprecierea dumneavoastră mă liniștește tot atît de mult ca și cea a lui Picasso ».

În 1927, cînd starea sănătății lui Juan Gris s-a înrăutățit, Kahnweiler i-a scris la Hyères: « N-ar trebui să plecați într-altă parte? Ce ar fi dacă ați întreprinde o mică călătorie, pentru a vă deconecta și pentru a profita de pe urma schimbării aerului? » Cînd boala a luat forme amenințătoare și Gris nu mai putea să doarmă decît cu ajutorul morfinei, Kahnweiler a fost cuprins de teamă. A luat în grabă

legătura cu un doctor, care i-a împărtășit temerile. La telegrama sa, Gris a răspuns din Hyères la 19 ianuarie 1927: «Am primit în clipa aceasta telegrama și banii. Mulțumesc, mulțumesc! Cine are un prieten ca dumneavoastră, este despăgubit pentru multe lucruri triste. Ajutorul dumneavoastră spontan m-a mișcat profund! »
A fost însă prea tîrziu. Gris s-a întors la Paris bolnav de moarte. « În ziua de 11 mai, seara, l-am auzit gîfîind. Nu auzisem încă niciodată horcăitul unui muribund și n-am înțeles că acesta era sfîrșitul. I-am lăsat pe Josette și Georges cu el și am plecat să mîncăm, însă abia ne-am așezat la masă, cînd Georges, palid și tremurînd, a venit în fugă, pentru a ne spune: „Cred că Jean e mort." Ne-am repezit acasă; era vreo opt jumătate. Juan Gris era mort. Picasso și soția sa, Beaudin și Suzanne Roger au venit curînd după aceea, după ei Maurice și Germaine Raynal precum și alți prieteni, care mai aflaseră vestea. Elie Lascaux și cumnata mea, Jeanne Godon, i-au închis ochii lui Juan. Suzanne Roger, Beaudin și Lascaux au rămas în prima noapte de priveghi. Astfel a murit omul cel mai pur, prietenul cel mai fidel și mai gingaș, pe care l-am avut vreodată și unul dintre cei mai nobili artiști pe care i-a purtat pămîntul. »

La patul de moarte al lui Juan Gris s-a adunat, cum am văzut, grupul pe care îl strînsese Kahnweiler în jurul său. El îi unise pe acești artiști, fără să fi făcut nici cea mai mică încercare de a se impune pe primul plan. A fost și managerul lor în afaceri, este adevărat, însă a fost mai ales omul care i-a susținut și i-a « apărat ».
Cunoaștem din viața cîntăreților și cîntărețelor rolul impresarului, cunoaștem din viața scriitorilor rolul editorilor. Poate că activitatea lui Kahnweiler s-ar putea asemui cel mai bine cu activitatea unui editor de avangardă, care sprijină decenii la rînd scriitori talentați cu avansuri și așteaptă răbdător succesul.
Kahnweiler a fost și editor, și opera sa editorială
 poartă aceleași trăsături ca și activitatea sa de

negustor de tablouri: același ochi pentru ceea ce este mai bun, același simț pentru talente neînțelese, aceeași limitare la un public restrîns. Kahnweiler a editat prima carte a lui Apollinaire — *L'Enchanteur Pourrissant* — în anul 1909 și prima operă literară a lui Max Jacob — *Saint Matorel* — în anul 1911. În 1921 a publicat prima carte a lui André Malraux și, în același an, singura carte a muzicianului Erik Satie, publicată vreodată. În aceste cărți și în altele au apărut primele ilustrații de Picasso, Vlaminck, Juan Gris, Léger, Laurens, Braque etc. pe care le cunoaștem. Erau ediții bibliofile, în tiraje de cîte 100 exemplare. După cinci ani de la apariție, din *Enchanteur Pourrissant* se vînduseră doar patruzecișidouă exemplare. Și totuși, această carte ilustrată de Derain a reprezentat un act editorial, determinînd renașterea artei xilogravurii în domeniul ilustrației de carte și constituind un pas important în cariera lui Apollinaire. Din punct de vedere pur comercial, aceste apariții editoriale nu prea pot fi justificate. Însă și aici voința de a netezi calea tinerelor talente depășea toate celelalte considerente. După cîte știm, Vollard își cîștigase mari merite printr-o activitate editorială asemănătoare. Spre deosebire de Vollard însă, care cerea artiștilor să ilustreze texte cunoscute — cum ar fi Biblia, *Fabulele* lui La Fontaine sau *Suflete moarte* de Gogol —, spiritul de avangardă al lui Kahnweiler se extindea și asupra literaturii. În editura lui au apărut doar ediții princeps, în cele mai multe cazuri ale unor scriitori care nu publicaseră încă nici o carte.

Cubismul, al cărui « mamoș » a fost denumit Kahnweiler, nu s-a limitat doar la pictură. A fost o mișcare spirituală care i-a adunat pe cei înrudiți spiritual: artiști plastici, artiști ai cuvîntului și primii iubitori ai artei lor. Americana Gertrude Stein s-a aflat printre primii și cei mai buni clienți ai lui Kahnweiler; fiind însă și o scriitoare de seamă, era firesc ca negustorul de tablouri să devină și editorul ei, deoarece intențiile ei literare manifestau paralele uimitoare cu cele ale pictorilor cubiști. Kahnweiler are însă, fără îndoială, dreptate

cînd afirmă, că abia cu greu se poate imagina situaţia care a dat naştere activităţii sale editoriale. « Trăiam cu toţii într-o atmosferă de euforie, de tinereţe, de entuziasm. Operele poeţilor Apollinaire şi Max (Jacob) reprezentau pe atunci ceva nemaipomenit pentru noi: soţia mea cunoştea *La Chanson du Mal Aimé* de la început pînă la sfîrşit pe dinafară, ca şi mine de altfel ».

După al doilea război mondial, ca o consecinţă a unei dezvoltări fireşti, Kahnweiler şi-a modificat metodele de lucru în două puncte esenţiale. În locul contractelor scrise cu artiştii « săi » au apărut înţelegeri verbale pe « cinste şi credinţă », iar Kahnweiler nu se mai obliga ca mai înainte, să preia producţia pictorilor săi la preţuri fixe, ci le plătea lunar anumite sume, pe care le-am putea concepe ca nişte « salarii ». Proporţia acestor salarii se schimbă de la an la an şi se orientează după rezultatele vînzărilor din anul precedent. Artiştii sînt feriţi de grija zilei de mîine: primesc oricum ceea ce le este necesar pentru existenţa lor, şi cumpără pînză, culoare şi toate celelalte ustensile de pictură în contul lui Kahnweiler. În rest, pot fi convinşi că, de îndată ce se va exprima în preţuri crescînde, vor beneficia total de succesul lor. Este de prisos să precizăm că un asemenea procedeu trebuie să se întemeieze pe o încredere reciprocă foarte solidă pentru a lega pe artist şi pe negustor într-o relaţie personală durabilă. Atitudinea ostilă, manifestată de Kahnweiler faţă de arta abstractă, — de altfel o consecinţă logică a concepţiei sale despre artă, care datează încă din anul 1912, cînd Robert Delaunay s-a desprins de elementul obiectiv, — i-a dus pe mulţi la presupunerea eronată că acest slujitor al revoluţiei artistice s-a transformat la bătrîneţe într-un reacţionar, care schimbă acum rolul de apărător în cel de procuror. Stupiditatea acestui reproş se poate demonstra foarte uşor. Kahnweiler nu gîndeşte nici astăzi altfel decît a gîndit în epoca sa de strălucire, în tinereţea sa. Şi-a schimbat punctul de vedere la fel de puţin ca şi Pablo Picasso, de

pildă, care consideră arta abstractă drept o inepție. Pentru el, abstracțiunea reprezintă limita extremă de care se poate apropia pictura, pe care nu trebuie însă s-o depășească niciodată, deoarece, în opoziție cu muzica și cu arhitectura, este prin însăși natura ei o artă de reprezentare.

Efortul artistic al lui Cézanne era orientat spre un scop principal: să împace construcția tabloului și reprezentarea, care se află în mod necesar în conflict. În acest domeniu l-au urmat cubiștii. Kahnweiler, care manifesta un viu interes pentru munca lor, trebuia să vadă în arta abstractă, care renunța la reprezentarea lumii exterioare și îl scăpa astfel pe artist de greaua luptă dintre reprezentare și construcție, o eludare a tuturor acelor probleme, cu care artiștii săi s-au luptat decenii la rînd. În *Drumul spre cubism* a descris felul în care Juan Gris a fost împins pînă la limitele abstracțiunii, însă și *cum*, și *de ce* a evitat să depășească această graniță. « I se părea », scria Kahnweiler, « că opoziția dintre ceea ce trebuie reprezentat și organismul care îl înghite — tabloul — este inevitabilă, de neimpăcat. Ce s-ar întîmpla însă, dacă s-ar recunoaște dominația dreptunghiului împărțit în suprafețe colorate, adică a tabloului, în loc să se șovăie între obiect și el? »

« Oare ce e, de fapt, un tablou? » a continuat Kahnweiler. « Ce e durabil, constant în tehnica picturală? O anume arhitectură plată și colorată — așa cum s-a exprimat el (Gris) mai tîrziu într-o excelentă conferință *Despre posibilitățile picturii?* Și ce s-ar întîmpla, dacă ar lăsa frîu liber imaginației sale creatoare care face să i se năzară plăsmuiri colorate de felul acesta, în care să nu se amestece nimic supărător, nimic chinuitor? Ar mai fi însă asta „artă abstractă" ? »

Tot Kahnweiler are cuvîntul — să înțelegem însă limpede că în *Drumul spre cubism* nu face nimic altceva, decît să redea ideile artiștilor săi, în cazul acesta pe cele ale prietenului său Juan Gris. Refuzarea artei abstracte n-o face de pe poziția unui critic și teoretician al artei; Kahnweiler interpretează aici competent hotărîrea pictorului Juan Gris de a se

menține pe poziția elementului plastic obiectiv. « Un tablou fără intenția de a reprezenta », explică în continuare Kahnweiler, « nu poate fi niciodată altceva decît un studiu tehnic, care va rămîne totdeauna nedesăvîrșit, deoarece singura sa limită ar fi tocmai delimitarea descriptivă. Deci insuficient de pe poziția artistului. Dar a privitorului? S-ar mulțumi el oare să vadă doar forme colorate? Desigur, instinctul de obiectivare, care se află în om, l-ar face să vadă în asemenea plăsmuiri și ceva obiectiv. Altfel aceste plăsmuiri nici n-ar mai rămîne abstracte pentru cel care le privește. Ar apare asociații de idei neintenționate de către pictor, care ar falsifica întrutotul sensul picturii ». Kahnweiler nu s-a dat înapoi de la a afirma cu vorba și în scris că el consideră arta abstractă drept o rătăcire și că arta modernă a nimerit după al doilea război mondial într-o « fundătură. » Ceea ce nu vrea să însemne că a pierdut încrederea în forțele creatoare ale tineretului și n-ar mai fi dispus să susțină ceea ce este nou în artă. În anul 1961 a preluat întreaga producție a unui pictor în vîrstă de 27 de ani, cu totul necunoscut. Înainte de a-l cunoaște pe Kahnweiler, Sebastien Hadengue participase la trei expoziții fără să fi vîndut măcar un singur tablou. Insuccesele de pînă atunci pot fi considerate exemplare. Cu atît mai uimitor este curajul unui bătrîn, care îi mobilează tînărului artist un atelier, îi procură culori și pînză și se îngrijește de mijloacele sale de existență. Nu e vorba de un mecenat binevoitor. Kahnweiler crede că a găsit în acest tînăr pictor pe artistul care ar putea să scoată arta modernă din « impasul » în care se află. El îndeplinește pînă la capăt sarcina de apărător al revoluționarilor pictori.

VIII. OMUL CARE A TRĂIT DIN ARTĂ

În cadrul unei emisiuni a radiodifuziunii franceze, Kahnweiler povestea, în 1961, următoarele: « Am cunoscut un om astăzi dispărut, căruia îi păstrez o amintire scumpă: pe Wilhelm Uhde, criticul și istoricul de artă german. » În autobiografia sa, căreia i-a dat titlul *De la Bismarck la Picasso*, Uhde scrisese: « Un eveniment esențial a fost acela, cînd, în anul 1907, înțeleptul și simpaticul negustor de tablouri, germanul Henry Kahnweiler a deschis o mică galerie . . . Din acest moment, am purtat împreună lupta frumoasă și grea pentru acel mare viitor, de care eram pătrunși. »
Cei doi bărbați, care s-au simțit decenii la rînd uniți în slujba artei, erau din punct de vedere al cetățeniei lor într-adevăr germani, dar proveneau totuși din lumi atît de deosebite și erau în privința temperamentului și a poziției spirituale atît de fundamental deosebiți, încît ar putea fi considerați aproape antipozi. Wilhelm Uhde s-a născut în 1874 la Friedeberg în Neumark ca fiu al procurorului Johannes Uhde, a studiat dreptul și era referent la o mică judecătorie din apropierea localității Poznan, cînd s-a hotărît să renunțe la profesiunea de jurist — « să se recalifice », după cum spunea chiar el. Ceea ce l-a determinat să ia această hotărîre, n-a fost doar plictisitoarea activitate juridică, pe care o cunoscuse acum, nici imaginea unei viitoare cariere, care pentru el — un om « total lipsit de ambiții » — nu avea nimic ispititor,

ci, mai mult decît atît, o profundă insatisfacție față de viață și lume.

Vorbea adesea despre « revoluționarul din ființa sa » și explica aceasta prin faptul că fusese născut sub semnul scorpionului. Nu era însă un revoluționar în sensul lui Apollinaire. Nu putea să se entuziasmeze niciodată pentru o orientare artistică pentru că era nouă, ci, dimpotrivă, era în firea sa ca, în tumultul unei epoci setoase de înnoiri, să-și păstreze privirea ațintită asupra « celor nepieritoare ». Era o trăsătură specific germană, căci Uhde n-a negat niciodată că este german, însă tocmai această atitudine spirituală îl condamna la o opoziție perpetuă, la protest împotriva situației politice din patria sa. El vedea în Germania o « masă sudată cu de-a sila de mîna lui Bismarck, care-și menținea unirea nu printr-o cultură mare, ci prin legi trecătoare și acel patriotism agitat, sub orice critică și superficial, care se manifesta prin cîntarea frecventă a cîntecului: *Deutschland, Deutschland über alles* ».

Revoluționarul politic surprinde faptele vieții sociale și încearcă să le transforme. Uhde era însă dușmanul îndîrjit al *tuturor* faptelor, deoarece el, un idealist german, tindea către o țară dorită, către un domeniu pur spiritual, în care faptele își pierdeau consistența. Pios în fond, vedea în Dumnezeul venerat în biserici tot doar un fapt, și-l ura ca fapt. Mama lui l-a văzut, copil încă, îngenunchind, spre disperarea ei, în fața unei sobe de teracotă și strigînd: « Idoli, mă închin vouă! »

De idolul, la picioarele căruia zăcea Germania, Reich-ul cu tînărul său Kaiser obsedat de putere, îi era groază. « Cancelarul de fier », care împlinise visul de unitate al poporului german, locuia acum, lichidat politicește, idolatrizat însă de popor, la Friedrichsruh, devenit loc de pelerinaj pentru clasele de școlari, societăți studențești și uniuni patriotice. Pentru tînărul Uhde, Bismarck deveni simbolul lumii factice. « N-aveai cum să-l ocolești, trebuia să-l accepți și să-l înveți pe de rost ca pe orice altceva. Se stabilise ca excursiile claselor a

şaptea de liceu să aibă ca destinaţie Friedrichsruh, şi de fiecare dată se desfăşurau în acelaşi fel. De cele mai multe ori, timp de o oră se cîntau cîntece patriotice în faţa porţii parcului, sub un soare arzător. După al treilea *Deutschland über alles* cancelarul Reich-ului apărea, înconjurat de dogii săi, punea să se oprească trăsura şi zicea: „Ah, da, vechii mei prieteni din Lüneburg . . . " Apoi ne dorea mult succes şi-şi continua plimbarea. Întrucît în clasa a şaptea de liceu rămăsesem repetent, am avut plăcerea să fac această vizită de două ori în acelaşi fel. »

De altfel, el a avut ocazia să-l mai revadă pe cancelar de vreo cîteva ori. Iată ce povesteşte despre o călătorie omagială a studenţimii germane în anul 1895: « După ce s-au isprăvit discursurile, Bismarck a smuls cochet foaie cu foaie un trandafir, iar tineretul studenţesc s-a bătut să apuce măcar cîte o foaie căzîndă, de parcă ar fi fost nişte relicvii scumpe. Apoi s-a dat bere la discreţie. »

Întîmplarea a făcut să fie şi martor al scenei care a pecetluit aparenta împăcare dintre împărat şi cancelar. « Bismarck a ieşit împreună cu Kaiserul printr-un portal şi s-au îndreptat încet spre trenul alb, care se afla chiar în faţa lor, şi au mai discutat acolo o vreme unul cu altul. Cu acest prilej am remarcat că Bismarck a păstrat tot timpul mîna la chipiu. Mi-am zis că va fi fost foarte greu pentru bătrînul domn şi că împăratul ar fi trebuit să-i interzică aceasta. »

Uhde a descifrat aspectele îndoielnice ale întemeierii Reichului de către Bismarck. « Oare ce altceva i-a mai rămas poporului neutralizat politiceşte şi deprimat sufleteşte, decît să se piardă în faţa puterii şi bogăţiei şi a îndrăgitului joc de-a soldaţii? Pe opera lui Bismarck se întemeiază în ultimă instanţă americanizarea astăzi împlinită a sufletului german. Şi acel „idealism" ieftin şi plat al unui tineret superficial agitat, care se numeşte „naţional", dar care n-a înţeles niciodată ce comori minunate, de mult ascunse sub ruine, a posedat sufletul german. »

Acestea se află scrise în cartea al cărui titlu *De la Bismarck la Picasso* nu este nici căutat, nici extra-

vagant. Bismarck a fost pentru Uhde simbolul unei lumi, căreia i-a întors spatele, Picasso a devenit pentru el simbolul unei alte lumi, pe care și-a cucerit-o.

De la științele juridice s-a refugiat mai întîi în știința artei. Din Germania a fugit în Italia, la Roma și la Florența. Din prezent a fugit în trecutul mîndru al *Quattrocento*-ului. Nu era însă omul care să reziste în trecut. De la Florența a adus cu el în Germania o carte: « Am Grabe der Mediceer. Florentiner Briefe über deutsche Kultur » (La mormîntul Medicilor. Scrisori florentine despre cultura germană) — care nu era o scriere despre artă, ci mai degrabă un pamflet, un « protest înflăcărat împotriva insuficienței Reich-ului, a caracterului și metodelor politicii sale interne ».

Florența îi povestise istoria unei epoci mari, care trecuse. I-a întărit dorul după o « altă lume », dar nu aceasta era acea altă lume, n-a « devenit niciodată viața pe care s-o poți îmbrățișa ». La Paris însă, la Paris frumusețea era *prezentă*. Trăia într-un fel de « vîrtej al bucuriei » modul în care aici trecutul se unea cu prezentul, amintirea cu viața. Frumusețea spirituală, care fusese pentru el un concept înălțător, îmbrăca aici forme concrete. Iată fericirea. A scris o carte despre Paris, nu obosea nicicînd să laude acest oraș, căci găsea întruchipat în el ceea ce văzuse doar în visurile sale: un belșug de viață caldă, o copilăroșenie veselă, o poezie care pătrundea totul și aurea pînă și cea mai urîtă piatră a caldarîmului.

Studiase artele, științific și temeinic, la modul german. Și tot la modul german îmbogățea tot mereu cu concepte noi, cu idei abstracte domeniul artei. Cu timpul, Parisul a început să-l transforme. L-a învățat să trăiască cu simțurile, nu cu rațiunea. A învățat să iubească un lucru drăguț, pur și simplu pentru că era drăguț, a învățat să se dăruie și să se piardă în fața frumuseții.

L-a contaminat, probabil, și modul de viață ușor, nonșalant al sudului. Oare cum ar fi putut să cheltuiască altfel — cînd avea 80 franci în buzunar,
199 prea puțin pentru a rămîne la Paris și la fel prea

puțin pentru a-și plăti întoarcerea în Germania —, jumătatea acestei sume pe lucrări de artă? Un negustor de antichități de pe bulevardul Montparnasse și-a deschis pentru prima oară magazinul. Uhde a intrat și n-a putut rezista. Printre lucrurile, pe care le-a adus acasă, s-a aflat și un mic peisaj, care îl costase doi franci. Era pictat în stilul școlii de la Barbizon, fără pretenția de a fi « mare artă », însă — încântător. Uhde povestește el însuși: « Eram atît de fericit că-mi aparținea, de parcă mi-aș fi rezolvat cu el problemele de existență. De altfel, așa s-a și întîmplat. Un colecționar s-a arătat atît de încîntat de micul tablou, încît l-a cumpărat de la mine pentru cîteva sute de franci. »

Uhde n-a fost niciodată negustor de tablouri în sensul propriu al cuvîntului, deși mai tîrziu a avut o galerie și a organizat și expoziții. Fără îndoială: dacă ar fi fost avut, ar fi rămas colecționar pur. Nu achiziționa nimic pentru a vinde. Și nu vindea decît pentru a achiziționa lucrări noi. Nu era nici negustor genial ca Flechtheim, cerealistul care a trecut din entuziasm tineresc la negoțul cu tablouri, deschizîndu-și galerii la Düsseldorf, Köln, Berlin și Frankfurt. Ca negustor a rămas toată viața un diletant și a avut veșnice dificultăți financiare. Fapt este însă, că arta a devenit pentru el scop în viață și bază de existență.

La început nu se interesa de noutăți: cumpăra tot ce-i plăcea. Cumpăra de la mici negustorași la care, printre mormanele de nimicuri, pe sub resturi și falsificări, se descopereau valori autentice. Chiar și cu mijloacele reduse de care dispunea, a putut să obțină la Hotel Drouot, casa de licitații din Paris, lucruri de certă valoare pe prețuri ridicole. Astfel și-a adjudecat pe o sută de franci un *Don Quichotte* de Daumier, care a fost, mai tîrziu, expus la Pinacoteca din München. Această preocupare față de arta « veche », de artă pur și simplu, i-a dezvoltat un « simț al nivelului », o înțelegere intuitivă a ordinei ierarhice. În aceeași măsură însă în care creștea priceperea sa în domeniul artei, creștea și disprețul său față de așa-numiții

« cunoscători », față de specialiști și teoreticieni. Bătrînul său profesor, Richard Muther, o somitate în domeniul teoriilor îndrăznețe pe tărîmul artei, se dovedea un copil neajutorat în fața operelor de artă izolate. Într-una din zile, scotocind împreună cu elevul său printre tablouri vechi într-o piață a Parisului, s-a lăsat păcălit cu un fals cu totul ordinar.

Scrierile despre artă ale lui Uhde ne arată că nu i-a reușit niciodată să se sustragă germanei înclinații spre speculația filozofică. Ca scriitor era fericit doar cînd putea să trateze problemele de artă la nivelul cel mai înalt și să le interpreteze din punct de vedere al concepției despre lume. Cînd colecționa, dimpotrivă, forța sa consta într-o relație personală, plină de simpatie, cu opera de artă. Un tablou putea să-l facă fericit pentru cîteva săptămîni și să-l sustragă necazurilor. Se putea lăsa însă și mistuit de supărare, dacă nu-i reușea să dobîndească un tablou la care ținea. S-a îndreptat în cele din urmă către arta modernă, însă numai pentru că simțea cum această artă îl privește și-l interesează nemijlocit ca om. « Aici mi s-a dezvăluit deodată posibilitatea luptei, însă nu pentru o calitate oarecare, pentru calitate în sine, pentru nivel, ci pentru o calitate care să fie legată foarte intim de propria esență și care să fie considerată o chestiune cu totul personală. »

Primul imbold îl dăduse tabloul obținut pe doi franci; un alt tablou, dobîndit în anul următor pentru zece franci, a fost hotărîtor pentru orientarea pe care urma să n-o mai părăsească niciodată. Într-un magazin, în care se vindeau paturi și rufărie de pat, a achiziționat o pictură care reprezenta un nud de femeie cu părul galben. Numele pictorului, care începea cu litera P, îi era cu totul necunoscut, prietenii săi s-au și grăbit să-i spună că era vorba de o imitație lipsită de har după un tablou de Cézanne. Cîteva zile mai tîrziu l-a cunoscut din întîmplare și pe tînărul pictor. Stăteau împreună la aceeași masă, în « Lapin Agile », localul artiștilor, în care un bărbat tînăr recita versuri de
 Verlaine. Cu acest prilej, Uhde i-a povestit vecinului

său de masă despre tablou și au constatat împreună că ședea chiar lîngă pictorul tabloului său. Numele acestuia suna Picasso.
Uhde povestește: « După miezul nopții, am coborît cu toții. Deodată, printre zidurile strîmte, s-a auzit o împușcătură. Trăsese Picasso, de bucurie că a găsit un iubitor al artei sale. » Chiar și unui Picasso trebuie să-i spui că este Picasso . . .
La un colecționar ca Uhde întrebarea, cîtă înțelegere pentru artă avea, își pierde sensul. Pe Juan Gris nu l-a înțeles, pe Chirico, Max Ernst și Miró i-a subestimat, întrucît n-a găsit o cale spre suprarealism. Înțelegerea sa provenea însă din iubire, și acesteia trebuie să-i acorzi dreptul la subiectivitate. Întîlnirea sa cu Braque a fost « iubire la prima vedere »: i-a văzut tablourile la « Independenți » și le-a cumpărat pe toate cîte le-a putut obține. Iar dacă putea să se laude că a fost unul dintre primii cumpărători ai lucrărilor lui Picasso și Braque, trebuie menționat că a fost totodată și printre primii care au cumpărat opere ale lui Derain, Vlaminck și Dufy. De la micuța domnișoară Weil a obținut, pe o sută de franci, primul tablou de Dufy, dar însoțitorul său i-a spus: « Sărmane Uhde, va trebui să păstrați toată viața acest tablou înfiorător, căci nu va exista niciodată nimeni care să-l cumpere de la dumneavoastră măcar la prețul de cumpărare. »

Căsnicia lui Uhde cu pictorița rusă Sonja Terk a durat doar un an. Pictorul Robert Delaunay, care i-a sedus soția, i-a făcut însă un serviciu incomensurabil. El a fost acela — mai precis: mama lui — care l-a introdus pe Uhde în casa lui Rousseau-Vameșul. Henri Rousseau — care nu era rudă cu acel pictor peisagist Théodore Rousseau, (1812–1867), pe care-l aprecia atît de mult Durand-Ruel — avea în momentul acestei întîlniri, în anul 1907, șaizeci și trei de ani. Chiar dacă poate fi considerat printre « primitivii moderni », totuși expresia « pictor de ocazie » nu i se potrivește nici cum. Un împiegat oarecare la administrația vămilor Parisului, el și-a cerut pensionarea la vîrsta de

patruzecișiunu de ani, pentru a trăi în continuare doar pentru artă, exercitînd timp de douăzeci de ani profesiunea de pictor cu maximă conștiinciozitate și cu o rîvnă emoționantă. Ce realizase? Uhde, care l-a cunoscut cînd tabloul său *Îmblînzitoarea de șerpi* — astăzi la Luvru — se afla încă pe șevalet, îi eliberează următorul atestat: «Desenul său este precis și sigur și de o extraordinară forță sugestivă... Compoziția sa este definită de un simț sensibil al ritmului artistic... Nici arta culorilor sale nu este mai prejos. Albastrul, violetul și roșul său sînt un material de mare frumusețe și diversitate. În aplicarea verdelui și negrului a dobîndit o măiestrie, pe care n-o egalează aproape nimeni. Negrul, pe care se pare că-l admirase și Gauguin, îl folosește cu o temeritate, care pe un alt pictor l-ar face să se cutremure. Și totul creează, firește, impresia de mare și de expresiv. Nu face teorie, însă dovedește o mare sensibilitate față de culoare și o suveranitate absolută în folosirea ei... »

Uhde vorbește însă și despre înrîurirea artei lui Rousseau asupra publicului... « Tablourile lui Rousseau sînt marea atracție (la „Independenți", mai tîrziu și la „Salonul de toamnă"). Stau cu sutele în fața lor și rîd. Un grup dă locul altui grup, datorită bunei dispoziții, oamenii fac cunoștință în fața tablourilor sale și se salută după aceea ori de cîte ori se întîlnesc. La nici o comedie, în nici un circ, n-am mai constatat asemenea rîsete ca în fața tabloului lui Rousseau *Les Souverains*. Iar dacă cineva ar fi vorbit despre calitate, ar fi fost dus la Charenton (la ospiciu) ».

Uhde a căutat să explice cauzele acestui dispreț. Artei lui Rousseau, spunea el, îi lipsește ceva, ce noi sîntem obișnuiți să găsim chiar și la pictori de rang mărunt: o prezentare cultivată: « Un pictor obișnuiește să trăiască în relație spirituală cu pictorii timpurilor trecute, împrumutînd de la unul un gest, de la altul un alt gest. Așa cum în societatea tuturor timpurilor există un anumit mod de a merge sau de a sta, o anumită etichetă, care rezultă din tradiție și dintr-un simțămînt social firesc, tot astfel și în pictura, pe care o apreciem, există

o anumită cultură a tușei... Rousseau nu știa nimic despre lumea mare, nici despre strălucirea artei. Cînta la vioară și făcea colectă prin curțile unui mic cartier ori de cîte ori i se făcea foame și n-avea bani, de parcă ar fi fost unul dintre cei mai de jos. Această mînă, care ridica cu recunoștință banul care i se arunca, nu alunecase niciodată pe stofe frumoase, nu atinsese niciodată lucruri de preț: era o mînă de mahala, și risipea cu un gest foarte firesc și burghez bogățiile unui suflet mare. » Uhde n-a recunoscut numai valoarea artistică a operei lui Rousseau, ci îl admira și-l iubea pe omul Rousseau, în ciuda mărginirii și a ciudățenilor sale. Nu o dată povestește în cărțile sale despre vizitele în sărăcăcioasa locuință a lui Rousseau și despre acel 14 iulie, sărbătoarea națională franceză, din ultimul an de viață al artistului (1910). « E îmbrăcat ca de duminică și primește vizite. E gata să toarne vin în pahare. „Iubești pacea?" mă întreabă și cînd îi răspund afirmativ, bem cu toții pentru pace. După aceea mă ia de mînă, mă duce la fereastră și-mi arată, printre multe alte drapele mici, pe cel al țării mele. »
« Iată », scrie Uhde, « cel mai frumos gest al Franței ». Oare nu sînt cuvinte prea mari? Nu-i atribuie oare Uhde prieteniei unui bătrîn naiv o însemnătate excesivă? « Vameșul » trata problemele politice totdeauna cu o naivitate care te făcea să zîmbești. « Cînd un rege vrea să facă război », obișnuia el să spună, « să meargă o mamă la el și să-i interzică. » Iar acum adăugase în cinstea vizitatorului său german și un steguleț negru-alb-roșu alături de cele multe albastre-alb-roșu. Aceasta se întîmpla într-o epocă, în care o coroană cu eșarfă negru-alb-roșie, depusă la mormîntul Soldatului necunoscut, a fost ruptă de o mulțime furioasă. Față de acest act de șovinism plin de ură, gestul de prietenie al unui individ reprezenta doar un protest slab, aparent lipsit de importanță, și ar putea să pară ca un fel de manifestație particulară pentru pace, de-a dreptul ridicolă. Faptul însă că pentru Uhde a devenit un eveniment de neuitat și demn de a fi povestit, îl caracterizează pe acest « ultim grand-

seigneur » dintre colecționarii de artă, care, liber de orice trufie culturală, își păstra privirea atîntită asupra valorilor elementare ale unui umanism pur. Aceeași atitudine spirituală îl făcea pe Uhde receptiv la « arta primitivilor. » Interesul său pentru primitivul în artă nu era însă singular, dimpotrivă, se pare că tocmai în acest punct gîndea și simțea foarte contemporan. Vlaminck, Derain și Picasso colecționau și ei artă primitivă, și nu e deloc întîmplător că figurile tăiate ca din topor din *Domnișoarele din Avignon* amintesc de sculpturile primitive, iar cele două capete din dreapta tabloului, de măștile negre. Mai mult chiar, în unele istorii ale artei moderne se poate citi că în prima fază a experimentului său cubist, Picasso s-a lăsat inspirat de arta neagră. Mai potrivit ar fi însă să se spună că pe drumul pe care a pornit atunci, *trebuia* să se întîlnească cu arta primitivă, deoarece nu se mai străduia să redea pe pînză impresii senzoriale optice, ci că la reprezentarea lucrurilor — indiferent dacă erau trupuri omenești sau obiectele unei naturi statice — pornea de la imaginea ce și-o crease, adică nu mai picta o sticlă așa cum îi apărea în fața ochilor sub influența luminii, ci transpunea propriul concept referitor la sticlă în limbajul de semne al picturii. Ceea ce el tindea să realizeze pe deplin conștient, artiștii primitivi înfăptuiau dintotdeauna inconștient, ca niște copii care desenează, nelucrînd niciodată « după natură », ci transpunînd totdeauna imaginile pe care și le creau despre obiecte, definiția lor despre un om sau despre o casă, în semne grafice, sau plastice. « Realismul intelectual » — spre deosebire de « realismul vizual » — este propriu oricărei arte primitive, după cum a încercat să demonstreze G.H. Luquet în cartea sa *Arta primitivă*.

Polemizînd în cartea sa despre Juan Gris — oarecum în numele pictorilor cubiști — împotriva conceptului de « artă primitivă », Daniel Henry Kahnweiler spune despre Luquet că îl asaltează pe cititor cu o mulțime de exemple de artă primitivă, dintre care trei sferturi nu sînt artă și celălalt sfert
205 nu e primitiv. Fără intenția de a interveni în această

dispută, trebuie totuși să relevăm că acest concept de « artă primitivă », așa cum a fost stabilit pe vremea lui Uhde și cum s-a încetățenit de atunci încoace, constituie o asociație de cuvinte foarte nouă și problematică. Creațiile plastice ale popoarelor primitive au fost descoperite și apreciate ca « artă » abia la începutul secolului al XX-lea. Înainte de aceasta își găsiseră locul doar în muzeele etnografice, iar dacă li dădea cuiva prin gînd să le cerceteze valoarea artistică, le găsea de cele mai multe ori urîte și respingătoare: mărturii ale unui barbarism încă neaccesibil valorilor estetice. Arta primitivă se putea accepta cel mult ca artă *in statu nascendi*, ca o preformă a artei, pe care trebuia s-o diferențiezi în mod limpede de « adevărata » artă. Acum însă adjectivul « primitiv » a fost alăturat substantivului « artă » fără să-i diminueze valoarea; dimpotrivă, artei primitive i s-a acordat o anumită superioritate asupra artei clasice. Profunda transformare a concepțiilor se poate deduce cel mai bine din evoluția semantică a cuvintelor « primitiv » și « artă. » « Primitivul » a dobîndit o anumită ascuțime polemică, îndreptată împotriva unui raționalism anemic și a unui rafinament artistic, cîștigînd, în același timp, în valoare în sensul unei originalități nereflectate. Pe de altă parte, conceptul de artă a fost atît de mult lărgit, încît a pierdut mult din caracterul lui estimativ și selectiv și a putut cuprinde orice modalitate de comunicare vizuală. Astfel curînd s-a putut descoperi artă în desenele copiilor și să se vorbească despre o artă a fotografiei și a filmului.

Daniel Henry Kahnweiler, care nu renunță la un concept de artă normativ, nu s-a putut împrieteni cu « primitivismul din arta modernă ». O asemenea concepție despre artă întrunea însă la fel de puțin opiniile lui Uhde! Este concludent, cît de mult s-a împotrivit în scrierile sale despre Rousseau, Vivin, Bombois, Bauchant și Séraphine expresiei de « primitiv ». I-ar fi numit mai degrabă pictorii de « inimă sacră », nu numai pentru că cei mai mulți dintre ei locuiau într-adevăr într-un cartier parizian dominat de catedrala « Sacré-Coeur », ci

și pentru că arta lor — după cum îndrăznea el să mai afirme — izvora dintr-o inimă pură de copil și era expresia simplă a « iubirii față de oameni și lucruri ». Toate acestea nu sună prea modern, mai degrabă romantic și sentimental ! Dar în timp ce Vlaminck, care se manifesta cu plăcere ca « fauv » și se încredea în forța instinctului, admira în arta primitivilor tocmai forța barbară și vigoarea dinamică a reprezentării, Uhde respecta la operele primitivilor moderni, pe care îi descoperise, tocmai profunzimea sentimentelor și bogăția simțirii. El nu fugea de un barbarism pentru a se dedica altuia. Dar oare unde am putea descoperi în compozițiile executate cu atîta grijă de « primitivul » Rousseau măcar cea mai mică trăsătură « barbară »?

Calitățile picturale ale tablourilor lui Rousseau fuseseră descoperite încă de alții, înaintea lui Uhde. John Rewald afirma despre Gauguin că făcea parte dintre cei puțini, care n-au rîs de Rousseau. Robert Delaunay a admirat arta lui Rousseau, Alfred Jarry a descoperit însemnătatea ei pentru spiritul de avangardă, Picasso a oferit, în 1908, un banchet în onoarea « vameșului ». Vollard cumpăra tablouri de la Rousseau încă înainte ca Uhde să-l fi cunoscut. Și totuși, Uhde a fost primul — primul, care l-a acceptat pe Henri Rousseau total și l-a considerat fără rezerve drept un mare artist.

Ce-a fost, de fapt, acel celebru banchet, care a avut loc în noiembrie 1908 în « Bateau Lavoir »? Rousseau se lăsase atras de un șarlatan în niște afaceri, de al căror caracter penal nu și-a dat seama. Condamnat, ar fi ajuns la închisoare, dacă judecătorul, bazat pe legea Béranger, n-ar fi preferat grația în locul justiției. « Vă mulțumesc, domnule președinte », spusese Rousseau emoționat, « voi face un portret al doamnei dumneavoastră. » Uhde povestește: « Printre artiști, tocmai cei tineri îl iubesc pe Rousseau. Ei vin cu toții la banchetul pe care Picasso îl organizează în cinstea lui la capătul acestei afaceri penibile. Rostesc, în versuri și proză, nenumărate toasturi, pînă ce bătrînul Rousseau, copleșit de fericire, adoarme ».

E permis să ne întrebăm, dacă acest banchet a fost într-adevăr un semn de prețuire a artistului Rousseau, sau dacă făcea parte din acea serie de mistificări, prin care se amuzau adeseori pe socoteala bătrînului. Astfel i s-a spus că regele Prusiei vrea să-i încredințeze educația fiului său, că guvernul francez l-a numit cavaler al Legiunii de onoare, că președintele Republicii l-a invitat la el. André Billy, care a trăit această perioadă, afirmă, e adevărat, că un asemenea comportament « față de un om cumsecade » le-ar fi fost străin lui Apollinaire și prietenilor săi, recunoaște însă, totodată, că nu le-ar fi trecut niciodată prin cap « să ia ceva în serios. » Deci nici pe artistul Rousseau? « Întrucît critica oficială burgheză îl ridiculiza și-l disprețuia pe Rousseau », scrie Billy, « regulile jocului cereau să facem tocmai contrariul, mai ales dacă exista perspectiva, ca pînă la urmă să avem dreptate. » În lupta avangardei împotriva unei burghezii înfumurate, care-și slăvea « cultura » drept o culme spirituală a istoriei omenirii, primitivul Rousseau, a cărui creație nu datora nimic civilizației, era un simbol binevenit. Împotriva unei arte, care, ca produs al spiritelor iluminate, era rezervată doar elitei sociale, s-a folosit arta popoarelor primitive și arta unui « om simplu din popor. » Geniul lui Rousseau a fost recunoscut însă doar ca « geniu al diletanților și profanilor », după cum scrie încă și astăzi Werner Haftmann.
Uhde nega orice diletantism în arta lui Rousseau. « Dacă ceea ce spune Goethe despre diletanți este adevărat: că ei trec cu vederea dificultățile inerente unei lucrări și își asumă totdeauna o muncă depășind forțele lor, atunci putem spune că Henri Rousseau a fost opusul unui diletant ». Uhde îl consideră pe Rousseau « artist într-un sens foarte înalt și foarte clasic ». Arta lui manifestă o iubire profundă și pătimașă pentru ființele și lucrurile din natură, și această iubire este caracteristica marii arte. Uhde a subliniat în repetate rînduri că activitatea lui de colecționar s-a întemeiat pe o « convingere », și poate că acum o putem defini cel mai bine: voința unui umanism purificat,

cu desăvîrșire liber de falsul sentiment de superioritate al omului civilizat și de trufia intelectualului. Uhde a cumpărat tablouri de la Rousseau și a trebuit să suporte ca «Figaro» să-l ironizeze, într-o scurtă istorioară, ca personaj comic, străinul prost care se lasă păcălit de asemenea aiureli. A organizat însă prima expoziție Rousseau, la care bătrînul pictor și-a transportat tablourile cu o roabă de mînă. Întrucît Uhde uitase să indice adresa exactă a sălii de expoziție, n-a apărut nici măcar un singur vizitator, așa că nu s-a obținut nici chiar acel succes de amuzament pe care îl sperase. Într-o perioadă în care Vollard încă mai ascundea cu grijă tablourile lui Rousseau pentru a nu se face de rîs, Uhde a scris cartea sa despre Rousseau, o curajoasă mărturisire de credință față de arta unui pictor batjocorit încă public. După moartea lui Rousseau, a organizat o expoziție comemorativă în galeria lui Bernheim Jeune, scotocind prin toate colțurile pentru a-i găsi tablourile risipite, ba chiar adeseori uitate. Unul dintre cele mai frumoase l-a descoperit într-un cartier de la periferia Parisului la o spălătoreasă. «Fusese folosit decenii la rînd ca paravan în fața sobei și era acoperit cu un strat gros de negru de fum». Expoziția a fost un succes, prețurile au început să crească. Doi ani mai tîrziu, în cadrul unei licitații de la Hôtel Drouot, un peisaj de pădure virgină obținea 8 850 franci. După cum povestește Uhde, cei prezenți au fost cuprinși de o mare emoție: «S-au ridicat în picioare și au început o demonstrație de simpatie, căreia i s-a opus doar o mică parte a publicului».

Cînd, după primul război mondial, Uhde, deposedat de colecția sa, s-a întors la Paris, a regăsit tabloul pe care-l obținuse de la spălătoreasă pe patruzeci franci, într-o expoziție Rousseau. Ar fi putut să-l răscumpere. Prețul se ridicase la treisutemii franci.

Arta lui Rousseau s-ar fi impus în cele din urmă și fără contribuția lui Uhde, întrucît pictorul găsise adepți printre cei mai importanți artiști ai timpului său și fusese cîntat de Apollinaire. Altfel

stau lucrurile cu un «pictor de ocazie» ca Vivin, despre care astăzi n-am fi ştiut probabil nimic, dacă colecţionarul n-ar fi descoperit unul dintre tablourile sale într-o dugheană de vechituri. Încă şi mai ciudat stau lucrurile cu Séraphine. Un om găseşte fără să caute. El fuge de viltoarea vieţii artistice pariziene într-o localitate liniştită şi uitată de dumnezeu — la Senlis, dar arta îl urmăreşte şi acolo, încît nu mai poate scăpa de ea.

Uhde închiriase la Senlis o locuinţă modestă, lucra înainte de masă, iar după-amiezele făcea excursii prin împrejurimi: o vacanţă în societatea citorva prieteni. Într-una din zile a intrat într-o casă micburgheză şi a văzut pe un scaun o natură statică care, după cum povesteşte el, i-a tăiat răsuflarea. «Erau fructe formate dintr-o materie grea, frumoasă, nu păreau pur şi simplu întinse cu pensula pe pînză: vroiau să fie mere şi erau create cu atîta frumuseţe, încît au devenit realitate. Ar fi putut fi pictate de tînărul Cézanne». A întrebat cine este artistul şi i s-a răspuns: «Séraphine». Cine era Séraphine? O bătrînă, îngrijitoarea, care îi făcea de cîteva zile şi lui curăţenie în cameră, dar pe care el n-a luat-o niciodată în seamă.

Acestea s-au întîmplat înainte de primul război mondial. Cînd Uhde a revăzut-o pe Séraphine după război, era deja foarte bătrînă: mică şi fanată, cu o privire fanatică în faţa palidă, capul acoperit de bucle spălăcite. Locuia într-o cameră sărăcăcioasă şi se dedicase întrutotul picturii — spre marea supărare a vecinelor, care considerau o insolenţă ridicolă faptul că această slujnică la capătul puterilor îşi închipuia că este o artistă. Uhde descoperise cîteva dintre tablourile ei printre obişnuitele lucrări de diletanţi într-o expoziţie provincială la Senlis şi le-a cumpărat. Cînd le-a ridicat, domnii din comitet şi-au ascuns doar cu greu un zîmbet ironic.

Din acest moment, Uhde a început să se îngrijească de subsistenţa Séraphinei, procurîndu-i şi marile pînze de care avea nevoie pentru pictura ei. Compoziţia culorilor, pe care şi le prepara singură, a rămas taina ei. Uhde n-a văzut-o niciodată lu-

crînd. Cînd vroia să picteze, se închidea și, în spatele ușii zăvorîte, camera ei devenea locul unui extaz religios. Sora lui Uhde povestește și astăzi, de cîte ori a făcut în zadar drumul pînă la Senlis. Séraphine răspundea la ciocănitul ei că e « inspirată » și ușa rămînea închisă. Cînd se deschidea însă, vizitatorul vedea tabloul în care artista *realizase* în sensul cel mai propriu al cuvîntului, viziunea ei despre paradis, solia despre o altă lume, transmisă ei de îngeri sub forma unor frunze și flori cum nu mai văzuseră nicicînd ochi pămînteni. Formele unei vegetații luxuriante, frunze de forme ciudate, asemănătoare florilor, altele din care priveau niște ochi mari și strălucitori, sînt pictate cu precizia unor bătrîni maeștri, de parcă Séraphine le-ar fi copiat exact după supra-realitatea visului ei și parcă ar fi vrut să mărturisească cu fiecare tușă a pensulei: este adevărat, este într-adevăr adevărat. Dacă am ști unde își au rădăcinile copacii Séraphinei, am ști, în sfîrșit, unde să căutăm paradisul.

« Trebuie să fii cumva într-o stare de inspirație pentru ca mai întîi să înțelegi această operă, apoi s-o apreciezi și s-o admiri », scria Uhde. În acest caz « inspirația », pînă atunci privilegiu al omului creator, i se atribuie și celui receptiv. Prin aceasta însă criticul de artă, colecționarul de artă și negustorul de tablouri Uhde nu încerca să se pună pe aceeași treaptă cu artistul. Uhde revendica pentru el doar dăruirea față de artă, o receptivitate plină de smerenie, aproape « religiozitate ». În patria sa, pe care niciodată n-a încetat s-o iubească, poate că astăzi e uitat. La Paris însă, o « Sală Uhde » din « Muzeul artei moderne » păstrează amintirea celui care i-a descoperit pe primitivii moderni.

IX. MANAGERI ȘI IMPRESARI

În vreme ce la Paris doi germani — Kahnweiler și Uhde — duceau chiar în prima linie acea «grea și frumoasă luptă» pentru viitor, se desfășura chiar și în Germania o activitate artistică cu un caracter revoluționar identic sau cel puțin asemănător. Cum de s-a întîmplat că amîndoi — Kahnweiler și Uhde — au manifestat atît de puțină simpatie, ba uneori de-a dreptul refuz față de revoluția artistică de pe teritoriul german? O privire superficială lasă impresia că spiritul revoluționar a cuprins viața artistică germană cu o întîrziere de două, trei decenii și că ea trecea abia acum printr-o dezvoltare care corespunde în linii mari celei franceze. Cercurile artistice cu concepții progresiste se răzvrăteau, repetîndu-se în felul acesta în diferite centre artistice din Germania acele fenomene, care se desfășuraseră în mod atît de spectaculos în singurul centru artistic al Franței, la Paris. Aici, ca și acolo, trebuia să se înfrîngă predominanța academismului și să se pună capăt tutelării de către Academie. În anul 1892, un grup de artiști strînși în jurul pictorului Fritz von Uhde a «secesionat»: s-a despărțit de uniunea oficială a artiștilor și a dus, în continuare, o existență proprie sub numele de «Secesiunea de la München». În același an s-a produs la Berlin faimosul «scandal Munch». «Uniunea artiștilor berlinezi», sub președenția pictorului de curte și președintelui Academiei, Anton von Werner, organizase o expoziție

de tablouri ale pictorului norvegian Edvard Munch, care prin forța ei de expresie a stîrnit asemenea consternare, încît după două zile a trebuit să fie închisă. S-a ajuns astfel la o sciziune în sînul Uniunii, care se încheia cîțiva ani mai tîrziu (1899) prin constituirea «Secesiunii de la Berlin» sub conducerea pictorului Max Liebermann. Alți unsprezece ani mai tîrziu, un grup de «respinși» — oare cine nu se gîndește la acei «refusés» ai Salonului parizian? — făcea o secesiune în cadrul secesiunii, constituind astfel «Noua secesiune».

Chiar dacă nu putem pierde din vedere faptul că aceste «secesiuni» urmăreau mai întîi scopul de a deschide drum unei arte, pe care organizațiile de breaslă oficiale n-o lăsau să ajungă în fața opiniei publice, sau și mai modest: de a-i crea posibilitatea să deschidă expoziții, conceptul de «secesiune» a devenit totuși o parolă încărcată de energii revoluționare, care a găsit ecou în alte centre artistice ale Germaniei. Mare însemnătate i-a revenit secesiunii de la Viena (1897) care, sub conducerea președintelui ei, Gustav Klimt, propaga acel *Jugendstil*. *Jugendstil — Modern Style* în Anglia, *Art Nouveau* în Franța — exercita peste tot în Europa o influență hotărîtoare asupra arhitecturii, artei aplicate și modei. Ironizat și defăimat mai tîrziu, neînțelegîndu-i-se de loc importanța pentru creația artistică a unui Gauguin, van Gogh sau Munch, rămîne totuși, datorită abundenței de imaginație, gingașelor arabescuri, motivelor florale, liniilor șerpuite și mișcărilor unduitoare, o primă încercare serioasă de a rupe cu furtul de stil din epocile anterioare și cu îngrozitoarea amestecătură de stiluri, care, în fond, exprima o lipsă de stil. Deși se pierdea în decorativ și sublinia, ca artă decorativă, valoarea ornamentală, poseda totuși acea forță stilistică unificatoare, care creează chipul unei epoci. Sub semnul Jugendstil-ului se înfăptuia, pornind de la arhitectură și de la practic, o integrare estetică a Europei, dar iată că în cele mai multe țări europene, aceleași relații pline de tensiune și înnoiri revoluționare îl determinau pe artistul inde-

 pendent să adopte o poziție nouă față de lumea

care se transforma. Centrala energetică Paris radia forțe, cărora nu le păsa de granițele statale. Ca și la Paris, voința de înnoire artistică a pornit și în Germania de la impresionism, iar mai tîrziu de la disputa cu impresionismul. Acolo, ca și aici, venise vremea ca marii solitari și promotori ai revoluției artistice, Cézanne, van Gogh și Gauguin să fie înțeleși. Expoziția van Gogh din anul 1901 de la Bernheim Jeune a înregistrat un ecou durabil, și tot din același an începe și adevăratul marș triumfal al tablourilor acestui mare pictor, expuse în diferite centre artistice din Germania. În anul în care în mahalaua Chatou a Parisului, Vlaminck și Derain colaborau atît de strîns, încît adeseori este dificil să deosebești tablourile lor din această epocă, patru pictori din Dresda formau o asociație de lucru în care armonia era, dacă se poate, și mai desăvîrșită. Cei patru studenți ai Școlii Tehnice Superioare din Dresda — Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel și Fritz Bleyel — se apropiau foarte mult de uniunea artistică visată de Vincent van Gogh, înnoind într-un fel acea asociație de atelier, reprezentată în evul mediu de așa-numita « Bauhütte», constituită în vederea construirii unei catedrale, însă supraviețuind de cele mai multe ori construcției. Ei și-au deschis atelierul într-o prăvălie goală, lucrau după aceleași modele și cu aceleași ustensile, expuneau împreună — la început în afara Dresdei, într-o fabrică de lămpi — lucrările lor, au dat nume întregului grup — « Die Brücke» — și s-au înțeles asupra unui program.
Cartea redactată și ilustrată în comun de ei este astăzi dispărută; titlul ei, *Odi profanum vulgus*, trădează însă destul de limpede străduința lor de a se izola de « lumea profană», în timp ce numele grupului indică dispoziția de a accepta în cercul lor artiști de aceeași orientare. De altfel li s-au și alăturat tineri pictori ca Max Pechstein, Otto Müller și Emil Nolde, ultimul dintre ei însă doar pentru scurtă vreme. Arta lor antinaturalistă, care pornea de la primatul conținutului sufletesc și credea în forța impulsivă a sentimentului, era

înrudită cu arta fauvilor parizieni, și n-a lipsit mult ca să li se dea și în Germania același nume. Iar un pictor nu mai puțin însemnat ca Lovis Corinth i-a caracterizat de o « naivitate hotentotă ». Cel care intenționează să descopere paralelisme între dezvoltarea artistică germană și cea franceză în acest prim deceniu al secolului nostru, nu trebuie să caute prea mult! În timp ce în Franța spre sfîrșitul acestui deceniu cubismul a luat locul fauvismului, o mișcare artistică pornind, se pare, de la München, *Blauer Reiter*, a dus mai departe, într-o formă transformată, opera inițiată de *Brücke*. Apoi paralelismele se înmulțesc. În timp ce fauvismul mai poate fi considerat o chestiune pur franceză, cubismul își datorează apariția unui străin. Așa cum ne-francezul Picasso era figura centrală a cubismului, tot astfel ne-germanul Kandinsky se afla în centrul mișcării artistice pornite de la München. Venise la München în anul 1896, aproape concomitent cu doi compatrioți — Alexei de Javlensky și Mariana de Verevkin —, studiase la Franz Stuck și fusese atît de puternic impresionat, în timpul vizitării unei expoziții, de un tablou din epoca tîrzie a lui Monet, *Căpiță de fîn*, din care « lipsea obiectul », încît a scris: « Aceasta era forța paletei nebănuită de mine și pînă atunci ascunsă mie, care depășea visurile mele ». Și chiar dacă în opera sa timpurie, urmărind aceeași idee, folosise peisajul doar ca pretext pentru a transforma suprafața de pictat în locul de acțiune al unor ritmuri puternice și bogate în culori, a mai durat totuși încă un deceniu (1910) pînă ce a reușit să se elibereze cu totul de obiect. Influența exercitată de el asupra vieții artistice de la München datează din anul 1902, cînd a fondat o școală de pictură, devenind și președintele uniunii artistice *Phalanx*. După călătorii care l-au dus pînă în Tunisia, se întoarce în 1907 la München și constituie, în 1909, « Noua Uniune Artistică din München », pe care o părăsește în 1911 împreună cu Franz Marc și Gabrielle Münter. În jurul lui se adună acum un grup de artiști, care și-a zis, după unul din tablourile sale, *Blauer Reiter*.
215 Acest grup reunea o mulțime de talente, dintre

care vom aminti doar pe August Macke și pe Heinrich Campedonk și l-a atras și pe Paul Klee în sfera sa. Grupul își desfășoară activitatea într-o atmosferă de pios entuziasm și confirmă prin spiritul său deschis și plin de încredere în viitor existența unei avangarde europene. În cadrul expozițiilor sale, grupul prezenta și operele unor străini ca Arp și Malevici, Derain și Vlaminck, Picasso și Braque.

După paralelisme — deosebirile! În cartea sa *Pictura expresionismului*, Bernard S. Myers stabilește, în 1957, scurt și cuprinzător că «în dezvoltarea ambelor țări (Germania și Franța) ceea ce separa era mai important decît ceea ce unea». «Ținutei raționale și logice» din arta franceză i se opunea «căutarea imaterialului, izvorită din intuiție». Dintre marii pionieri ai artei moderne doar van Gogh și Gauguin exercită o influență în Germania, în timp ce, în mod semnificativ, influența severei arhitecturi a tabloului lui Cézanne, comparată cu însemnătatea covîrșitoare care îi revenea în Franța, era redusă. «Norvegianul Edvard Munch (1863—1944) însemna pentru arta germană ceea ce Cézanne a însemnat pentru cea franceză. Influența sa... a readus pictura germană spre o sensibilitate și o spiritualitate mai nordică». Această diversitate, chiar opoziție dintre ținuta spirituală germană și cea franceză se manifesta, după opinia lui Myers, cel mai puternic în raport cu forma. «Francezii au distrus forma, pornind de la interesul profund pentru analizarea esenței ei intime; germanii au distrus forma și culoarea, pornind de la sentiment, pentru a descoperi importanța integrală a ceea ce se afla dincolo de realitate».
Această interpretare a istoricului de artă american corespunde concepției predominante în istoriografia germană a artei, în timp ce în Franța încă și astăzi se mai combate «în general legitimitatea artistică a principiilor fundamentale expresioniste de modelare», după cum se poate citi în lexiconul de artă modernă Knaur, redactat aproape în întregime de francezi. Nu vrem să insistăm aici asupra

controversei de opinii, dar trebuie să constatăm că revoluția artei moderne, după ce a părăsit țara ei de baștină, a pășit pe căi diferite. La prima vedere: izolare de modelul din natură, « deformări» aici, ca și acolo! Însă ce mai pot avea comun deformările cubiștilor dictate de necesități plastice cu deformările expresioniștilor, create intenționat în scopul intensificării expresiei? Imaginea universului era modificată acum pornind de la elementul subiectiv, servea exprimării unei trăiri interioare: un peisaj părea că se chircește de teamă, altul că explodează din pricina unei emoționalități sălbatice. Cine recepta această artă, descoperea într-însa ceea ce arta franceză nici nu putea și nici nu voia să-i dea: intensitatea mărturisirii personale. Confruntînd arta germană cu cea franceză, găsim totdeauna un refugiu în comparațiile vechi și verificate: de o parte simțul francez al formei, de cealaltă interiorizarea specific germană; aici un spirit clasic romanic, dincolo romantic nordic. Cum s-a putut întîmpla că Wilhelm Uhde, a cărui întreagă gîndire s-a mișcat între aceste contradicții ca între niște poli, manifesta atît de puțin entuziasm pentru arta modernă din propria sa țară sau — să spunem așa — atît de puțină înțelegere? « Comorile sufletului german», despre care vorbea în repetate rînduri, erau forțele « dorului» care își găsiseră, după părerea lui, cea mai puternică expresie în goticul german. Îl iubea însă pe Braque și în opera lui Braque simțul latin pentru formă. Îl iubea însă și pe Picasso și admira în opera acestui pictor o spiritualitate « gotică» depășind sfera pămînteană. Afirmarea existenței și interiorizarea: pe amîndouă le-a descoperit în arta Franței, transpuse plastic în limbajul de semne al picturii și dominate imagistic.

Să ne amintim că în opera sa timpurie — să ne gîndim doar la *Răpirea femeilor* din anul 1867 — Paul Cézanne intensificase expresia de o manieră care poate fi numită expresionistă. Drumul cel mare, pe care a pornit mai tîrziu și pe care l-a urmat avangarda franceză, ducea de la subiectiv la obi-

 ectiv, concret, esențial. El a descoperit elementul

formal drept esențial pentru artă și a declarat: «Un tablou să nu reprezinte la început decît culori. Poveștile, sufletescul... se află în tablou». Unui vizitator german, care obiecta lipsa elementului psihic în pictura franceză, Braque îi declara: «Tocmai acest element se află într-însa!» Kahnweiler, care povestește această anecdotă, adaugă: Gris n-ar fi vorbit altfel. Dar Picasso scria într-o scrisoare: «Spiritul căutării i-a otrăvit pe aceia care n-au înțeles întreaga latură pozitivă a artei moderne și care vroiau să picteze invizibilul, ceea ce nu se poate picta».

S-ar putea ca el, Kahnweiler, să fi fost nedrept față de expresionismul german, cînd a afirmat că se înrobește cu desăvîrșire *forțelor* și neglijează cu aceeași desăvîrșire formele. «Expresioniștii», scria el, «trăiesc într-o lume a forței, pentru ei există doar forța, iar formele le slujesc doar pentru a face vizibilă forța». Dimpotrivă, adaugă el, pe cubiști nu-i interesează decît elementul plastic al artei lor, «viața formelor».

S-ar putea obiecta împotriva acestor afirmații că pe expresioniștii germani i-a interesat, și le-a și reușit, să construiască din elementele unui univers ruinat o nouă lume a formelor. Vedem însă adeseori în arta lor că un element dinamic se impune în dauna elementului plastic. Artistul, care vrea să descopere ce se află *dincolo de realitate*, întîlnește o lume a forțelor încă neformată, nestăpînită și chiar aproape de nestăpînit — o lume a forțelor de toate felurile, a forțelor naturii, sentimentelor, spiritului. Indiferent dacă este vorba de forțe fizice sau psihice: intuiției senzoriale îi mai rămîn energii inaccesibile, care inundă și sparg chiar tărîmul plastic.

În timp ce în expresionismul german predominau forțele simțirii, iar avangarda rusă sublinia forțele spiritual-etice, în futurismul italian și-au dobîndit superioritate forțele motrice elementare. Din această pricină scrierile expresioniștilor se citesc ca niște poezii patetice, cele ale avangardiștilor ruși ca niște considerații filozofice și de critica culturii, iar cele ale futuriștilor italieni ca niște tratate politice.

În timp ce rușii Kandinsky și Javlenski lucrau în Germania, se dezvolta și în Rusia, la Moscova și la Petrograd, o viață artistică cu nimic mai prejos decît avangarda franceză sau germană. «Raionismul» lui Larionov s-a afirmat abia în 1913 printr-un manifest, crease însă încă înainte și aproape concomitent cu Kandinsky primele tablouri nonfigurative. Nimeni însă — nici chiar Kandinsky — n-a dus mai departe decît Kasimir Malevici încercarea unei spiritualizări totale a artei. Amîndoi, și Kandinsky și Malevici, și-au pus creația în slujba dezvoltării superioare a omenirii. Scrierea lui Kandinsky *Despre spiritualitate în artă* se încheie cu cuvintele: . . . « acest spirit în pictură se află într-o conexiune organică directă cu construcția nouă, începută, a unui imperiu spiritual nou, deoarece acest spirit este însuși sufletul *epocii marei spiritualități*». Iar în scrierea lui Kasimir Malevici *Lumea nonfiguravă* citim: «Arta trebuie să construiască . . . o lume nouă — lumea sensibilității . . .»

În același deceniu, revoluția artistică de pe pămîntul Italiei era condusă spre cealaltă extremă. Acolo ea izvora dintr-o pornire spre desfășurarea de forțe, iar parola ei era: dinamism. Nu lipseau nici potențele artistice — Umberto Boccioni și Carlo Carra, Giacomo Balla și Gino Severini — nici experimentele artistice importante pentru a realiza dinamismul mișcării în tablou și a-l zvîrli pe privitor în vîltoarea culorilor și formelor. Futuriștii erau îndrăgostiți de viață, de viața modernă, de larma și tumultul ei, dar mai ales de viteză. «O greșeală tipică a francezilor», declarau ei, «este tendința spre feminin, spre blînd și gingaș, și înclinațiile lor spre static. Noi iubim viața modernă care este în esență dinamică, sunătoare și zgomotoasă». Refuzăm — revendicăm: iată limbajul manifestelor futuriste. Refuzau culorile estompate, revendicau «roșurile și ultraroșurile țipătoare, verdele, care nu poate fi niciodată suficient de verde, galbenul care nu poate să strălucească niciodată suficient de galben, oranjul „polenta", galbenul
 de șofran, galbenul arămiu, toate culorile vitezii,

bucuriei, jocurilor de artificii». Purtătorul de cuvînt al futuriștilor, poetul Filippo Tommaso Marinetti, reclama încă în 1909 distrugerea tuturor muzeelor. Era oare aceasta o încercare de a supralicita spiritul rebel al avangardei franceze, sau se prefigura astfel ostilitatea fascismului împotriva culturii? Fraza lui Marinetti, că un automobil de curse ar fi mai frumos decît Nike din Samothrake, era o mărturisire de credință față de tehnica modernă, mai mult chiar, — o lovitură cu pumnul împotriva « sfintelor comori culturale» ale omenirii.

Așa cum scriau, așa se comportau. Iată cum consemnează Nell Walden, a doua soție a lui Herwarth Walden, vizita futuriștilor în anul 1912.

« Cei doi — Marinetti și Boccioni — erau îmbrăcați totdeauna foarte elegant, în havelok și smoking, și se manifestau gălăgios, stigînd „Eviva Garibaldi" și „Eviva l'amore". Și în fiecare seară, după ultima sorbitură, paharele de vin se pocneau de perete. Marinetti și Boccioni nici nu concepeau lucrurile altfel... Într-o seară pornisem tuspatru, fiecare încărcat cu un pachețoi de manifeste futuriste, pe care noapte de noapte, cît a durat expoziția, le lipeam de stîlpi. Pornisem deci într-o mașină deschisă și mergeam încet prin Leipziger și Friedrichstrasse (din Berlin — n.tr.) stînd toți patru în picioare în mașină, aruncam afișele pe stradă și strigam: „Eviva futurista!"... Ceea ce însemna reclamă în sensul futuriștilor și al lui Herwarth Walden».

În anul următor, Marinetti și-a extins campania de propagandă pînă la Moscova și a găsit și acolo un public entuziast. Noi rămînem însă la Berlin, la Herwarth Walden, un fenomen nou în domeniul artei: muzician, poet, scriitor, critic de artă, negustor de tablouri, impresar și manager într-o singură persoană.

Herwarth Walden Georg Lewin s-a născut în 1878 la Berlin. Tatăl său, un doctor, care va purta mai tîrziu titlul de « consilier sanitar secret», era o fire calmă, contemplativă și privea cu o reținere mută universul fiului său, atît de străin lui. Se pare că Walden n-a fost prea strîns legat de părinții săi.

Cînd prima sa soție, poeta Else Lasker-Schüler, s-a certat cu socrii, se pare că n-a suferit prea mult de pe urma acestei rupturi, iar cînd cea de a doua soție a restabilit raporturi normale cu socrii ei, a acceptat această schimbare fără prea mare entuziasm. Viața sa era dedicată unei cauze, și cînd afirma că arta este viața lui, nu rostea o frază goală. S-a înconjurat cu colaboratori și cu tovarăși de luptă. Se lupta pentru prietenii săi și își ura dușmanii cu o ură îndîrjită și înverșunată.

Ne-au rămas de la el numeroase fotografii, portretele de Kokoschka și bustul de William Wauer. În timp ce bustul îi intensifică trăsăturile pînă la monumental, Kokoschka îl pictează drept un om firav și urît, așa cum era în realitate, singura sa podoabă fiind fruntea imensă, încadrată de chica blondă de artist. Privirea ochilor miopi și cu ochelari pare pironită în gol, voința i se adună cel mult în jurul gurii: buzele cărnoase se întredeschid jucăuș, nările avîntate par să vibreze. Mîinile împreunate deasupra pîntecului confirmă impresia unei tensiuni, abia cu greu reținută. Dacă lăsăm coloritul și tușa acestui portret extraordinar să lucreze asupra noastră, credem a simți sufletul unei personalități hipersensibile și nervoase, încărcată de energie.

Nell Walden a schițat despre omul a cărui soție și colaboratoare a fost timp de patrusprezece ani, tabloul unui dinam uman cu totul absorbit de întreprinderea sa, obsedat de muncă și trăind la înaltă tensiune. Un intelectual profund practicist, care nu manifesta interes decît pentru arta sa, un mare băutor de cafea și un fumător avid, care creează în jurul său o atmosferă de activitate febrilă, un fiu foarte autentic al vieții trepidante din orașul Berlin: astfel îl vedem în biroul său de pe Potsdamerstrasse dictînd pînă noaptea tîrziu — cînd nu călătorea cumva. Călătorea însă mult și în mare viteză, trecea « ca o adevărată furtună» prin această lume, fără ca totuși să-i acorde vreo importanță, cu un dispreț nemărginit pentru frumusețile naturii — pentru orice frumusețe care nu
 se exprima în artă. Pare să fi avut ochi cel mult

pentru frumusețea feminină și suprema declarație de dragoste de care a fost capabil, o exprimă dedicația : «Meiner über din Kunst geliebten süssen Nell» (Dulcei mele Nell, iubită mai presus de artă — n. tr.).

A fondat în anul 1910 revista *Der Sturm*. În 1912 a mutat redacția din Halensee în Potsdamerstrasse, care urma să devină centrul mișcării « Sturm». Nu s-a limitat însă la modestul apartament cu două camere, pe care-l închiriase acolo. Un an mai tîrziu s-a mutat de la nr. 18 în casa de la nr. 134 A, în care ocupa, în cele din urmă, șapte apartamente. Întreprinderea creștea. Criticul de artă s-a transformat într-un negustor de tablouri care organiza expoziții. Inițial, ele aveau loc într-o vilă veche, pe care o demolă însă curînd, pentru a face loc unei construcții noi. În sălile de expoziție se prezentau în fața publicului berlinez pictorii de la *Die Brücke* și *Blauer Reiter*, iar futuriștii se îngrijeau de scandal. Activitatea de expoziție a mișcării « Der Sturm», deosebit de importantă pentru ca arta încă boicotată să poată răzbate, a fost mutată și ea, în cele din urmă, în Potsdamerstrasse și a culminat acolo cu « Primul salon de toamnă german», care a reunit 366 lucrări de 75 artiști moderni din toată lumea. Publicul avea deci prilejul să vadă pentru prima oară reunite, opere ale fauvilor, futuriștilor, cubiștilor și abstracționiștilor. Se oferea astfel o privire panoramică asupra creației artistice moderne, cum nu cunoscuse nici chiar Parisul.

Expozițiile grupului « Sturm» constituiau adevărate evenimente! Expoziția individuală, dedicată în 1914 pictorului Chagall, necunoscut pînă atunci atît publicului parizian, cît și celui berlinez, a întemeiat gloria acestui artist. Influența galeriei de artă a lui Walden nu s-a limitat doar la Berlin: expozițiile sale itinerante duceau vestea artei noi prin toată Germania și departe, în toată lumea, pînă la Stockholm, Londra, Agram și Tokio. Mișcarea deveni internațională. În 1914 s-a creat o a doua ediție a revistei la Paris. Și chiar dacă primul război mondial limita influența revistei « Sturm» asupra

Germaniei şi ţărilor neutre, Herwardt Walden continua să expună totuşi neînfricat, în ciuda atacurilor vehemente ale presei, lucrările «străinilor duşmani». Între 1912 şi 1921 a organizat o sută de expoziţii.
Exista o revistă care se chema «Der Sturm», exista o editură «Sturm», o galerie «Sturm», începînd cu anul 1917 exista tot pe Potsdamerstrasse şi o librărie «Sturm», iar mişcării «Sturm» îi era anexată «Uniunea pentru artă» şi o şcoală de arte. Exista un teatru «Sturm», unde aveau loc seri de poezie. Cine primea o scrisoare de la «Sturm» putea să-şi dea seama din antetul scrisorii că avea de-a face cu o instituţie respectabilă:

DER STURM BERLIN W 9
Potsdamerstrasse 134 A. Fernruf Amt Lützow 4443
Direktion Herwarth Walden
Kunstausstellung. Buchhandlung. Verlag.
Monatsschrift.

Această nemaiauzită hărnicie a grupului «Sturm» nu trebuie totuşi să ne ascundă faptul că el a cuprins doar un cerc foarte restrîns de adepţi. Era vorba de un cerc de intelectuali, de artişti cu concepţii de avangardă şi de tovarăşii lor de drum. Poeţi ca Däubler şi Mombert atraseseră în jurul lor o comunitate minusculă, însă fidelă de admiratori, pe care au dus-o împreună cu ei în mişcarea «Sturm». La expoziţiile organizate de grupul «Sturm» marele public stătea cu totul deoparte, iar publicul de artă propriu-zis apărea în masă abia după ce se răspîndise vestea că un nou scandal era iminent. Expoziţia futuriştilor şi Primul salon de toamnă german au devenit evenimente mondene, pe care nu le putea neglija nici un amator de artă, fie măcar pentru ca să se indigneze cum se cuvine şi să protesteze împotriva lor în numele «minţii sănătoase» şi a «bunului gust». Colecţionari ca Köhler şi Kluxen, care încă de pe atunci cumpărau cu regularitate opere de artă modernă, erau izolaţi, iar cînd un director de muzeu curajos
223 a achiziţionat *Turnul cailor albaştri* de Franz Marc

pentru Galeria Națională, aceasta a mai reprezentat încă un act care stîrnea împotrivire.
Ar fi să răstălmăcim faptele, dacă am afirma că societatea burgheză din Germania a avut o atitudine mai înțelegătoare față de arta modernă, decît cea din Franța. Purtătoarea ei de cuvînt, presa, se întrecea în atacuri care puneau în umbră tot ce își permiseseră francezii. În timp ce la Paris duelul se purtase cu floreta unui spirit scăpărător, la Berlin s-au scos din teacă spadele grele ale suspectărilor personale și dușmăniilor ideologice.
Cum se desfășuraseră lucrurile la Paris? Acolo, dacă un critic, atacîndu-l pe Apollinaire, se apropia de limitele ofensei, poetul îl provoca la duel. Secunzii săi se întîlneau cu secunzii criticului, se purtau tratative, și cearta era aplanată conform regulilor de formă. În presă apărea o dezmințire, prin care se făcea retractarea a tot ceea ce nu corespundea faptelor. Criticul asigura că n-a fost în intenția lui să ofenseze, și astfel atacul își pierdea tăișul personal.
Să nu desconsiderăm aceste maniere bune! Să ne întrebăm mai degrabă, dacă un atac ca acela din 1912 al cunoscutului critic de artă berlinez, Karl Scheffler ar fi fost posibil la Paris. El scria despre futuriști: «Este îngrijorător: ei par necinstiți din punct de vedere intelectual. Arta lor se prezintă ca o concurență ilicită. Citind printre rîndurile programului lor, presimți invidie și alte instincte necurate, în ciuda entuziasmului afișat. Nu sînt fanatici ai adevărului, așa cum afirmă, ci fanatici ai succesului gălăgios, cu orice preț. Pictura lor nu ascunde un *Sturm und Drang* tineresc, ci un caracter uman destul de prost». După cîte se vede, scriitorului încă nu i-a trecut prin minte să-și stigmatizeze adversarii drept «suboameni», însă asemenea metode de luptă încep să se anunțe.
Fritz Stahl, renumitul critic al ziarului «Berliner Tageblatt» anticipează încă din anul 1913 lozincile care urmau să fie utilizate douăzeci de ani mai tîrziu de naziști cu ocazia faimosului atac asupra tablourilor. Încă nu descoperise formula «artă degenerată» și nici nu protesta în numele rasei

germanice — însă ceea ce gîndea, era același lucru: « Siluirea intenționată și adeseori de-a dreptul nepăsătoare a naturii și umanității înseamnă crimă nu numai împotriva artei, ci și împotriva oricărui simț sănătos al lumii. În plastică, sistemul măștilor se bucură de un spațiu deosebit de bogat. Cine face parte din rasa caucaziană, aproape că trebuie să se rușineze cînd vede cum sînt preamărite drept frumusețe toate aceste capete teșite și nasuri turtite. Pentru tinerii artiști de astăzi, nu există șansă mai mare, decît dacă Dumnezeu le acordă o femeie negroidă».

Replicile lui Herwarth Walden la asemenea atacuri murdare erau mai elegante și mai spirituale, însă deloc mai blajine. Nici n-ar fi avut vreun sens să lupte cu floreta împotriva spadelor grele. Scopul era să-l facă pe adversar ridicol, imposibil, să-l lichideze ca dușman. Dacă Germania ar fi fost o țară în care ridicolul ucide, articolele lui Walden ar fi atins, poate, și acest scop. După Primul salon de toamnă german, a publicat o prezentare comparativă a criticilor care se contraziceau adesea și i-a declarat morți pe critici. « Iată sfîrșitul. Recenzînd Primul salon de toamnă german, acești cunoscuți critici de artă și-au rostit singuri sentința. Despre morți să nu se vorbească decît de bine», și urmau necroloage emoționante care nu vor fi făcut prea mare bucurie « morților». « Printre ei se află bunul Fritz Stahl. Un om de onoare. Nimic rău nu se poate spune despre el. Ah, doamne, la artă nu s-a priceput deloc. Mai sînt însă și mulți alții, care de asemenea nu se pricep, și rămîn totuși membri utili ai societății umane..... O dată cu el s-a stins pentru artă și domnul Oskar Bie. Se bucura de toate virtuțile, acest profesor. Se entuziasma pentru pictură, însă era daltonist. Nu-i facem din aceasta un reproș nefericitului. Daltonismul este o boală și cu bolile nu e de glumit. Și cînd te gîndești că iubea culorile ca un surd muzica... În floarea injuriilor sale abundente a fost secerat domnul Robert Breuer. El era cel mai bine intenționat dintre toți. Un tînăr, cu puternică
225 înclinație să facă burtă, care înjura însă de i se topea

grăsimea de pe trup. Din această pricină era gata să devină inventiv și a dobîndit o originalitate, care altfel i-ar fi fost refuzată acestui om cinstit. A inventat expresiile „hotentotul în cămașe", „hoarda de maimuțe urlătoare stropind cu culori", „proștii cu pielea pestriță". Nu s-a repetat niciodată în injurii. Salonul de toamnă strînge o recoltă bogată. Cei mai buni dintre bărbați s-au prăbușit. A mai rămas domnul Karl Scheffler. . . »

Pe « onorabilul domn Scheffler», care a organizat un fel de expoziție în concurență cu Salonul de toamnă, Walden l-a tratat, după cum se și cuvenea, în mod deosebit. « Îi recomand domnului Karl Scheffler în mod insistent să-și dea silința și să fie cît mai prevăzător și înțelept în toate criticile sale viitoare, căci nu va mai exista indulgență. Voi păstra totul, domnule Scheffler, voi ține minte fiecare rînd, cît veți trăi. . . fiecare rînd».

Walden s-a apărat cu un spirit deosebit de caustic împotriva încercărilor de a se împleti revoluția artistică cu revoluția social-politică, la care — pe atunci — privea încă fără s-o priceapă, ba chiar ostil. Wilhelm Bode, directorul general al muzeelor regale, vroia să vadă în arta nouă un « semn al timpului» și scria că « tendința epocii noastre democratice de a dărîma barierele supărătoare impuse de religie și de morală, de a nivela tot mai temeinic, de a subjuga personalitățile și caracterele independente de a face să dispară simțul calității și, dimpotrivă, să triumfe mediocritatea și brutalitatea» s-ar manifesta în arta modernă « într-un mod deosebit de descurajant». Același Walden, care folosea arme de mare calibru împotriva judecăților estetice ale lui Bode, a considerat o asemenea observație atît de neinsemnată, încît a lichidat-o cu un gest disprețuitor: « E o încercare de manifest împotriva social-democrației, nu un eseu despre artă».

Astfel scria și gîndea Walden în anul 1913 — adică puțin timp înainte de catastrofa primului război mondial, care a lovit și arta ca o calamitate incomprehensibilă. În anii de război s-a străduit să păzească arta ca pe un sanctuar, în care să nu

pătrundă sunetele dure ale evenimentelor mondiale. Într-o perioadă în care însăşi existenţa civilizaţiei europene se afla în primejdie, o asemenea atitudine preoţească rămînea simplă ficţiune.

« Arta nu reprezintă decît constituirea optic-logică a relaţiilor dintre formă şi culoare. Gîndirea şi sufletul n-au nimic comun cu arta». Iată fraze ale lui Herwarth Walden, care ne amintesc definiţia operei de artă dată de Maurice Denis şi care ar fi putut fi scrise chiar şi de Apollinaire. Walden vedea în artă un univers autonom şi repeta cuvintele lui Apollinaire că artistul ar trebui să fie « inuman». Pe cît era de convins de valoarea artei futuriste, pe atît de puţin se lăsa convins de teoriile futuriste. La moartea lui Umberto Boccioni, în necrolog, nu şi-a tăinuit obiecţiile împotriva concepţiilor despre artă ale prietenului: « Cînd, dintr-o trufie a simţirii artistice, a vrut să introducă arta în aşa-numita viaţă, s-a prăbuşit. Arta este inumană, ea ucide pe cel care vrea s-o umanizeze. Boccioni a recunoscut eroarea tinereţii sale. Puţine zile înaintea morţii sale a scris: „Voi ieşi din această existenţă cu un dispreţ pentru tot ce nu este artă". »

Acest dispreţ pentru tot ce nu este artă, ar putea fi considerat crezul lui Walden. Nu numai că a despărţit arta de viaţă, dar a mai şi demonetizat « aşa-numita» viaţă în favoarea artei. Gîndirea şi simţirea lui Walden manifesta şi în acest punct identitate cu atitudinea lui Apollinaire. În 1913, cînd împreună cu prietenul său Delaunay, profetul francez al artei, s-a dus la Berlin pentru a vorbi acolo, ca invitat al grupului « Sturm», în faţa unui auditoriu german, viaţa îi arătase încă o dată chipul ei teribil. Femeia cu care trăise şase ani, Marie Laurencin, îl părăsise. Rana era încă proaspătă şi durea. Înainte de a fi pornit împreună cu prietenul său în turneul de conferinţe, îi scrisese: « Sînt tristeţea întruchipată, însă nu acea tristeţe jalnică, urîtă, care întunecă totul. Tristeţea mea străluceşte ca o stea. Ea luminează drumul artei prin groaznica noapte a vieţii».

Pe Walden nu-l stăpînea acea foame de viață, care-l înlățuia pe Apollinaire de lumea simțurilor și-l arunca mereu în vîltoarea vieții moderne. El putea, deci, să trăiască netulburat pentru artă, să se «epuizeze» în artă. Acest absolutism al intelectualului, care se dăruiește unui ideal, era și slăbiciunea, și forța sa în același timp. Entuziasmul său pentru artă, pe care l-am putea numi de-a dreptul fanatism, radia o forță fascinantă. Cercul care se aduna în jurul lui, consta din admiratori și admiratoare care sorbeau cuvintele sale ca pe niște revelații. Grupul «Sturm» pe care el — am putea spune chiar: — l-a dezlănțuit (Sturm-furtună, n. tr.), avea toate trăsăturile unei mișcări, care poate să înflăcăreze o ceată de credincioși. Unul dintre adepții săi scria: «Să fie deci DER STURM mai întîi o inimă, în care viața neînfrîntă să bată furtunos. Căci — și înainte de toate — DER STURM este o credință. Credința că viitorul nostru trăiește încă de astăzi în noi, cu noi și prin noi, și că ziua de azi este nespus de frumoasă, pentru că zeitatea necunoscută astăzi se mai încrede în noi, dacă și noi ne încredem într-însa».
Iar cînd un alt aderent al mișcării, poetul August Stramm, a fost întrebat, ce este grupul «Sturm», el a răspuns scurt și cuprinzător: «Sturm este Herwarth Walden».
Era sufletul mișcării și motorul ei. Uriașa sa capacitate de muncă, forța angajării personale, agresivitatea pe care o manifesta împotriva dușmanilor, efortul propagandistic care nu era niciodată destul de «masiv», și talentul său organizatoric, au transformat «Sturm»-ul într-o întreprindere cu multe subsecții, însă cu ele s-ar fi putut fonda o sectă religioasă, sau chiar constitui un partid politic. În persoana lui Walden întîlnim același «dinamism», care și-a aflat consacrarea în arta pictorilor expresioniști. Că o operă de artă nu poate lua naștere fără forță creatoare este, firește, un adevăr cunoscut de toată lumea. Paul Cézanne, care în ceasurile sale de nemulțumire spunea despre ceilalți pictori ai timpului său că n-au destulă «măduvă în oase», considera energia creatoare, care trăia în el, drept

premiză a creației artistice, drept o condiție sine qua non, în jurul căreia nu trebuia să se facă prea multă vîlvă. De altfel și futuriștii italieni se înșelau crezînd că elementul static din pictura franceză poate duce la concluzia lipsei de forță. «Dinamismul» sau «forța» nu sînt un monopol al pictorilor expresioniști, cu atît mai caracteristic pentru ei este însă interesul pentru forțele care participă la realizarea operei de artă. În anul 1907 au apărut în Germania două cărți care puneau accentul pe dinamismul procesului de creație: *Abstraktion und Einfühlung* (Abstractizare și empatie — n. tr.) de Wilhelm Worringer și traducerea cărții lui Henry Bergson: *L'Évolution Créatrice*. În ambele cărți, a căror influență asupra artei contemporane a fost puternică și durabilă, creația artistică a fost explicată prin forța «intuiției».

Și tot pe intuiție se întemeia și Herwarth Walden în aprecierea unei opere de artă. Spre deosebire de darul receptiv, care sugerează atitudinea pasivă a «surprinderii», Walden simțea intuiția sa ca un act al «luării în posesie», ca pe o faptă a energiei descoperitoare. «Fiecare dintre noi, artiștii din grupul Sturm» povestește poetul și pictorul Lothar Schreyer, «am avut fericirea să vedem modul în care Herwarth Walden descoperea o operă de artă. Cînd i se prezenta un tablou sau o operă plastică și era o adevărată operă de artă, cu o privire spontană, fulgerătoare apuca această operă și o trăgea spre el — chiar fără să pună mîna pe ea. Era lumina intuiției, care-l ajuta să descopere».

Izvorîtă din intuiție, forța artistului se întîlnea cu o forță de înțelegere izvorîtă de asemenea din intuiție. «Chipul interior», «revelația», noțiuni extrase din lexicul misticii pentru desemnarea unui eveniment nesesizabil rațional, care îl silește pe artist să creeze, erau noțiuni fundamentale în filozofia artei lui Walden. «Sunetul interior», cum prefera să-i spună Kandinsky, devenea vizibil prin orînduirea ritmic armonioasă a formelor și culorilor pe suprafața pictată, acționa din tablou asupra psihicului receptorului și se înnoia în el. Prin
 mijlocirea operei de artă se realiza o uniune sufle-

teasca mistică între creator și receptor. Uhde ar fi vorbit despre « inspirație», Kahnweiler vorbea despre comuniune sufletească și o evoca într-o frază, pe care ar fi putut s-o scrie și Walden: « Sufletul privitorului se unește dincolo de spațiu și timp într-o îmbrățișare inexprimabilă cu sufletul creatorului». Kahnweiler mai opina însă că acest moment subiectiv al trăirii artistice nu poate deveni niciodată un temei serios pentru o judecată estetică. « Extazul nu se supune nici unor reguli, iar sufletul nu se află totdeauna în momente de har».

Herwarth Walden se bizuia pe forța intuiției sale. În 1913 a venit la Paris, a văzut, în atelier, tablourile lui Marc Chagall, încă total necunoscut, l-a invitat imediat să facă o expoziție la Berlin și a oferit, în anul 1914, cu patruzeci tablouri și o sută șaizeci desene, o magnifică privire de ansamblu asupra creației acestui pictor. Cu aceeași certitudine a văzut și geniul pictorului Oskar Kokoschka, l-a atras să colaboreze permanent la « Sturm» și l-a apărat ani la rînd împotriva unor atacuri deosebit de ostile ale presei. Nu e de mirare că aderenții lui Walden credeau că maestrul lor posedă o intuiție fără greș, cu care « vedea» operele de artă și știa să separe valoarea de nonvaloare. Trebuie să-i dăm dreptate lui Lothar Schreyer, cînd afirmă că Walden a reunit în Primul salon de toamnă german și în cele șaptesprezece expoziții ale grupului « Sturm» pe toți artiștii, care « astăzi sînt consacrați și au rol însemnat în înnoirea artistică — un act descoperitor de-a dreptul improbabil pentru un singur om».

Lui B.S. Myers îi datorăm comunicarea că expresia « expresionism» a fost referită pentru prima oară la arta plastică de Worringer într-un articol din revista « Sturm» și că în 1912, cu ocazia expoziției grupului « Blauer Reiter» la galeria « Sturm», expresia expresionism a fost referită la orientarea artistică germană modernă pentru prima oară în sensul ei actual. Herwarth Walden a lărgit însă conceptul, încît să cuprindă toate curentele artei contemporane din țară (din Germania — n. tr.) și de peste hotare. În anul 1912 i-a prezentat în galeria sa pe « expresioniștii francezi». Cine erau aceștia?

Derain și Vlaminck? Și ei! Însă și Braque, Othon Friesz și Marie Laurencin! Walden, vrînd să afirme și să promoveze tot ce era nou și viguros în arta timpului său, nu s-a fixat niciodată la vreun program sau curent. Pentru el o alternativă concret-abstract nu exista. Fiecare operă de artă era din punct de vedere al conținutului, al « conținutului revelator», abstractă (adică pur spirituală), și era, deci, indiferent sau de însemnătate secundară, dacă artistul își înfățișa chipul interior concret sau abstract. Walden vedea foarte limpede marea primejdie care amenința arta modernă în Germania: un subiectivism nemărginit, expunînd tabloul bunului plac al artistului. Dar n-a văzut, nu vroia să vadă în ce măsură expresionismul german era expresia epocii, simptomul unei crize spirituale. Sfărîmarea formelor, țipătul culorilor, înspăimîntătoarea neliniște din unele tablouri ale pictorilor din grupul *Die Brücke* — toate acestea nu se mai puteau explica prin trăirile pur personale ale unor firi artistice hipersensibile, afară doar dacă ar fi fost, după cum afirmau adversarii, într-adevăr alienați mintali. În tablourile artiștilor pe care Walden voia să-i angajeze pentru imperiul său de « frumusețe inumană», se vădeau groaza, confuzia, desperarea, care premerg și anunță o prăbușire.

Oare cine a fost mai anacronic decît Franz Marc care elogia armonia creației în alegorii răsunătoare, mai apropiat de animale, de plante și de munți, decît de oameni? Cînd era pe front, a primit o ilustrată cu reproducerea unuia dintre tablourile sale, pe care îl denumise *Destine animale*. Artistul și-a văzut brusc opera cu alți ochi: i s-a părut sinistru de străină, de parcă n-ar fi creat-o el, ci altul. I-a scris soției sale: « Köhler mi-a scris astăzi pe o ilustrată editată de „Sturm", reprezentînd *Destine animale*. Văzînd-o, am fost uluit și tulburat, mi s-a părut o presimțire a acestui război, înfiorătoare și zguduitoare. Abia îmi pot imagina că am pictat-o eu».

Primul deceniu al veacului nostru, pe care Walden
231 l-a numit « epoca fericirii artistice», îl considerăm

astăzi mai degrabă ca o epocă funestă premergătoare catastrofei și, în această perspectivă, expresionismul cu al său « țipăt compact», cu porniri manice și discuții sufletești morbide, ne apare într-o altă lumină, sumbră: expresia unei angoase, ale cărei rădăcini pătrund adînc în subteranul acestor vremuri amenințate. Arta lui Edvard Munch, care a dobîndit o însemnătate covîrșitoare pentru dezvoltarea artei germane, oglindea nu numai interiorul unui om chinuit și nefericit și păstra în curbe expresive nu numai trăirea personală a desperării, a fricii de moarte, a singurătății, a groazei paralizante în fața forțelor unei naturi covîrșitor de mari. Munch suferea din pricina epocii sale, tot așa cum suferea și din pricina problemelor vitale atemporale, se răfuia pătimaș — ca și August Strindberg, atît de apropiat lui — cu conflictele vieții moderne.
Răsfoind numerele vechi ale revistei « Sturm», găsim în ele, alături de tablouri, poezii de Else Lasker-Schüler, August Stramm, Mombert și Dauthendey, alături de acestea însă și poezii ale unor autori uitați astăzi, produse pseudocreatoare de cuvinte, obținute căznit, acoperite de praf gros. Slăbiciunea acestei poezii a grupului « Sturm» îi mărește însă tocmai importanța istorică locală. Opera marilor poeți aparține tuturor timpurilor, în vreme ce încercările semireușite ale unor naturi poetice aparțin epocii istorice în care au luat naștere, și ne permit să observăm prin lipsurile lor, ca prin niște găuri, pornirile cele mai tainice ale timpului lor. Unele exuberanțe, exaltări poetice ar putea fi considerate tipice pentru o înclinație *germană* spre sufletesc și profund interiorizat, independentă de curentele timpului, al cărei pericol constă totdeauna în exacerbări. Aci însă, furtuna simțirilor fărîmă propozițiunile și împrăștie în jur viltori pestrițe de frînturi de frază, cuvinte disparate, strigăte, chemări. Într-un extaz fără sfîrșit se exprimă dorul de mîntuire, jinduirea după o umanitate pură și după înfrățire.
Walden publicase în anul 1913 a sa privire de ansamblu asupra picturii moderne; în anul 1919 un istoric literar a desăvîrșit în domeniul său o realizare

asemănătoare. Kurt Pinthus a publicat o antologie a poeziei germane contemporane, pe care a intitulat-o *Symphonie* și care a fost într-adevăr o simfonie, întrucît din această orchestră nu lipsea nici o voce însemnată, iar toate vocile se uneau într-o unitate minunată. *Crepusculul omenirii* se chema cartea în care expresionismul literar era tălmăcit totuși altfel decît interpretase Walden expresionismul pictorilor și sculptorilor. « Niciodată », scria Pinthus în prefața cărții sale, « esteticul și principiul artei pentru artă n-au fost atît de disprețuite ca în această literatură care se numește cea mai tînără sau expresionistă, pentru că este toată doar erupție, explozie, intensitate ». Și se adresează unei omeniri viitoare cu rugămintea de a « nu blestema șirul acestor profund blestemați, cărora nu le-a mai rămas nimic în afară de nădejdea în om și credința în utopie ». În anul 1922 Pinthus i-a adăugat operei sale o postfață în care citim: « Dintre cei 23 poeți ai acestei cărți, șapte nu se mai află printre cei vii. Ceilalți n-au mai creat în ultimii ani fie absolut nimic esențial, fie, în orice caz, nimic ce ar fi depășit prin noutate sau calitate realizările de pînă acum. Toți se repetă sau își dibuie chinuit un drum ». Și a avut îndrăzneala să tragă de aici concluzia că « tînăra poezie a epocii noastre amenință să devină lipsită de rod și nefertilă ».

Walden n-a pierdut atît de ușor credința în viitorul artei moderne. Și-a continuat neclintit activitatea în timpul războiului, iar după război părea să fi venit chiar o perioadă de înflorire pentru « Sturm ». Concomitent cu această ascensiune exterioară, se pornise însă — la început aproape imperceptibil — și o destrămare interioară. După cum se exprimă Paul Citroen, portretistul din Haga, în tinerețea sa colaborator al revistei « Sturm », Walden și-a pierdut încă din anul 1915 simțul orientării care îl condusese pînă atunci cu atîta certitudine. Dacă studiem lista expozițiilor organizate de Walden după această perioadă, dacă răsfoim numerele postbelice ale revistei « Sturm », vedem apărînd nume noi, care nu s-au afirmat. Și mai neobișnuit ni se pare faptul că nici interesul lui Walden pentru

artă nu s-a mai putut afirma cu exclusivitate. Omul care ridicase indiferența absolută față de politică la nivelul unui principiu de viață, era pătruns de idei comuniste.

Ne aflăm acum în fața problemei, dacă oare în perioada pe care astăzi o numim epoca dintre cele două războaie, elanul revoluționar în artă a paralizat cu adevărat. Wilhelm Uhde a simțit această perioadă astfel: publicînd după primul război mondial o carte despre situația picturii în Franța, aceasta se citea ca o retrospectivă asupra unei perioade de fericire în artă, care aparținea însă trecutului. Aprecia pozitiv faptul că evreii, care pînă atunci se evidențiaseră doar ca promotori ai artei, au devenit și creatori prin artiști ca Chagall, Soutine, Modigliani — o constatare care, în presa reacționară a Franței, i-a atras denumirea de «evreul german Uhde». N-a considerat necesar să protesteze împotriva unei asemenea răstălmăciri. Acest dușman al tuturor faptelor nu s-a lăsat impresionat că la Paris se desfășura o bogată activitate artistică și că galeriile de artă apăreau ca ciupercile din pămînt. Curentul artistic care domina acum era suprarealismul. Uhde nu putea nega că tablourile unui Max Ernst sau Joan Miró exercitau și asupra lui o anumită atracție, contesta însă că ar fi fost de natură artistică. În suprarealism vedea o decădere a forței plastice. Era psihologie și literatură — nu pictură.
Dacă unicul scop al artei plastice este crearea valorilor estetice, atunci Uhde avea dreptate. O nouă generație de artiști părăsea hotărîtă calea «artei pure»: ea nu mai urmărea să stăpînească lumea prin mijloace plastice, ci să găsească, față de lume, o nouă atitudine de viață. Gîndirea ei era suprarealistă și supraestetică: încerca să treacă dincolo de estetică și de real. Nu putea fi vorba de o decădere a avîntului revoluționar, însă în fața catastrofei care urma celor două milenii de cultură și morală umanist-creștină, revoluția spirituală lua un caracter net nihilist și destructiv; un scepticism abisal punea la îndoială toate valorile,

inclusiv pe cele estetice, și nu se mai oprea față de nimic, nici chiar în fața artei.
Marinetti vroia să distrugă muzeele, însă doar pentru a crea spațiu pentru o artă nouă, vie. Purtătorii de cuvînt ai mișcărilor dadaistă și suprarealistă se avîntau în declarații care pot fi considerate antiartistice. Poetul român Tristan Tzara, care jucase un rol conducător în timpul primului război mondial în cercul dadaist de la «Cabaret Voltaire» din Zürich, declara fără ocoluri: «Fiecare operă plastică sau pictură este inutilă. Arta nu are importanța pe care i-o acordăm de secole». André Breton, acest papă al suprarealismului, care domnea cu severitatea dogmatică a unui fanatic religios și arunca anatema împotriva spiritelor eretice, impunea artistului un «automatism psihic», care se întemeia pe asociații libere de idei, pe pornirile inconștientului și pe jocul întîmplării și excludea orice control prin rațiune, orice influențare prin valori estetice, orice efort plastic *conștient*.
Este lesne de înțeles că oameni ca Uhde și Kahnweiler nu puteau să păşească pe drumul pe care apucase arta acestui timp. În dadaism și suprarealism ei trebuiau să vadă o primejdie pentru arta pe care o slujiseră toată viața lor. Kahnweiler scria despre dadaism: fiind nihilist, n-a putut să-i dea lumii nimic, ba mai mult distruge forțele creatoare ale pictorilor aflați sub influența lui. Despre suprarealism spunea: este doar o continuare naivă a «rătăcirilor expresioniste», sînt rătăcirile unei picturi care nu știe nimic despre viața reală a tabloului, despre viața lui plastică.
S-au manifestat însă și tendințe dintr-o altă parte, opusă, strict constructivă, care porneau atacul împotriva «artei pure» și trebuiau să fie considerate de mulți drept «antiartistice». Aceste tendințe îi puneau artei întrebarea, prin ce își justifică existența. Dacă vrea să fie o artă pentru toți, în ce constă funcția ei socială? Dacă vrea să fie arta unei epoci democratice, prin ce poate contribui activ la construirea unei noi civilizații?
235 Walter Gropius scria despre artistul modern:

«Fără contact cu viața colectivității, el căuta ieșirea din această dilemă, concentrîndu-se întru totul asupra mijloacelor artei sale, adică studiind și descoperind noi fenomene de spațiu și culoare și eliminînd orice conținut literar din opera sa. Firește, prin aceasta arta a fost alienată de colectivitate, și în fața acestei situații ne aflăm noi astăzi». Walter Gropius a fost arhitect, nu critic de artă, și deci nu scria aceste fraze nici din plăcerea de a critica și nici din ostilitate față de arta modernă. El avea, după cum a exprimat-o el însuși, mai degrabă «ambiția de a-l scutura pe artistul creator din izolarea sa de lume și de a restabili relația lui cu lumea reală». Dacă în pragul unei noi epoci a artei întîlnim un nou tip de promotor al artei, care consideră că este sarcina lui să reintroducă arta în viața colectivității, atunci Gropius trebuie să fie numit pe primul loc. La «Bauhaus», impulsul revoluționar, care pornise din Paris, s-a unit cu tendințele de înnoire altfel orientate, a căror țară de baștină era Anglia, și a dus, sub semnul arhitecturii, la acea minunată contopire a imaginației creatoare cu simțul realității, prin care a dobîndit întruchipare o nouă imagine despre lume.

Partea a treia

ARTA DEMOCRAȚIEI — DEMOCRAȚIA ARTEI

X. STATUL RĂMÎNE ÎN URMĂ

Nimeni n-a contestat vreodată că Parisul este «leagănul artei moderne»; credem însă, că nimeni nu s-a mirat încă *îndeajuns* de însemnătatea care îi revine *acestui* oraș în istoria revoluției artei moderne. Franța a fost, pînă acum, de două ori centrul artei: în secolele XII și XIII, pe cînd stilul, pe care astăzi îl numim «gotic», se chema încă *opus francigenum*, și apoi cîteva secole mai tîrziu, cînd privirile lumii erau îndreptate asupra Versailles-ului. De data aceasta centrul înnoirii artei era însă exclusiv capitala Franței. Prin ce și-a meritat Parisul această soartă mîndră? Există oare aici o francheță spirituală care lipsea în restul Europei, o receptivitate deosebită față de valorile artistice, o atmosferă favorabilă creației artistice? «Parisul acelor vremuri», notează Jean Cassou, scriitor, istoric al artei și director de muzeu francez, despre perioada dintre anii 1884 și 1914, «era, în sens artistic, o metropolă îmburghezită și înzorzonată ca toate celelalte. În ce privește conservatorismul, neîncrederea, satisfacția de sine și concepțiile retrograde, societatea lui nu rămînea cu nimic în urma celei wilhelminice sau victoriene». Adevărata glorie a orașului, subliniază el, era o glorie și o strălucire foarte modestă, despre care știa doar o mică comunitate de tineri artiști. Frumoasa asociație de cuvinte a lui Chagall: Liberté-lumière — această lumină a libertății, sau libertate a luminii, el o interpretează în sensul că artistul din capi-

tala Revoluției franceze mai respiră încă spiritul unei tradiții a independenței și protestului. «Aceasta contrazice desigur» —, continuă el de-a dreptul exasperat, «ceea ce se înțelege de obicei prin tradiție franceză și ceea ce este respingător».
Există chiar impresia că pentru a se desfășura tocmai la Paris, revoluția artistică și-a ales calea maximei rezistențe. Comparînd comportarea ei cu reacția burgheziei din alte țări, care — e adevărat — a fost confruntată cu arta modernă abia decenii mai tîrziu, burghezia pariziană nu apare într-o lumină prea bună. Dacă publicul amator de artă de la Paris a dat greș, despre forurile de stat cărora le era dată în sarcină promovarea artei, se poate spune fără exagerare că au folosit, sau că au abuzat de poziția lor de forță pentru a lichida dintru început orice tendință de înnoire. După cum «Salonul» părea să considere drept sarcina lui să bareze drumul tinerelor forțe spre publicitate, tot astfel și examenul de admitere la «École des Beaux Arts» avea rolul unei site, care nu lăsa să treacă talentele viguroase, respingîndu-le tocmai din pricina personalității lor evidente. În anul 1863 a căzut la examen Cézanne, și justificarea a fost următoarea: «Cézanne are temperamentul unui colorist, din păcate însă pictează prea exagerat».
Astfel se explică și înființarea numeroaselor academii particulare, care — de cele mai multe ori cu cadre didactice nesatisfăcătoare — îndeplineau o misiune pe care gloriosul institut «École des Beaux Arts» o refuzase. Cézanne a studiat la Atelier Suisse, pe care îl fondase Père Suisse, un fost model, și a făcut cunoștință aici cu Pissarro și Monet, impresioniștii de mai tîrziu. În anul 1860, Rodolpho Julian, un pictor destul de mediocru, a deschis o școală de arte, care trebuia să pregătească elevii pentru admiterea în acea oficială «École des Beaux Arts». În perioada ei de înflorire se întîlneau aici pictorii cunoscuți ulterior ca nabiști (profeți) și se zice că, încă și mai tîrziu, unul dintre profesori i-ar fi spus lui Matisse: «Ceea ce faceți, este atît de rău, încît nici nu îndrăznesc să vă spun cît de rău este».

Academiile particulare se ocupau şi de tinerii artişti care veneau din străinătate. Pe hîrtie, înscrierea la Academia de artă oficială era admisă pentru oricine, dacă poseda suficient talent, însă autorităţile s-au priceput să-i îndepărteze pe străini pe nişte abile ocolişuri. Le cereau un examen în limba franceză, care era atît de dificil, încît abia reuşea cîte unul. Vincent van Gogh frecventa o academie particulară, pe care o conducea amabilul şi răbdătorul Félix Cormon, unde l-a cunoscut şi pe Toulouse-Lautrec. Cum a putut deveni acest Paris, care îi transforma pe proprii săi artişti în paria ai societăţii, un adevărat magnet care să atragă şi cele mai bune forţe din străinătate? Ce-i putea oferi acest oraş uşuratec lui Vincent, olandezul aspru, şi ce i-a oferit într-adevăr, în afară de ostilitate glacială? Şi totuşi, de la Arles îi scria fratelui său: «Există doar *un* Paris». La fel cu el gîndeau, evident, şi compatrioţii săi Meyer de Haan şi Verkade şi sute de artişti de cele mai diferite naţionalităţi, care transformau către cumpăna veacului acel «sat de artişti» Montmartre într-o aşezare internaţională. Cubismul a constituit la Paris o adevărată internaţională a artei şi tocmai străinii au fost aceia care îi dădeau acestei orientări artistice o forţă de şoc supranaţională. Alături de perechea de mari francezi, Braque şi Léger, stătea cel puţin deopotrivă perechea marilor spanioli Picasso şi Juan Gris, cărora li se alăturau pictori din toată lumea. Brâncuşi, Archipenko, Lipchitz, Zadkin, deci sculptori de origine română, lituaniană şi rusă, s-au întîlnit cu francezul Henri Laurens; îşi aveau toţi atelierele la Paris şi păreau că nu pot să găsească decît aici acea fericire, care pentru artist constă în creaţie. Francezul Delaunay influenţa creaţia soţiei sale tot aşa cum şi el era inspirat de creaţia ei, iar soţia lui era rusoaica Sonia Terk. În anii douăzeci Parisul devenise centrul artei abstracte. După cum scrie unul dintre cei mai hotăriţi pionieri ai acestei arte, Michel Seuphor, pe terasa «Café du Dôme» puteau fi întîlniţi împreună artişti ca Naum Gabo, Theo van Does-

burg și Robert Delaunay. Din anul 1910 lucra la Paris Piet Mondrian; după primul război mondial, pe care l-a trăit în Olanda, s-a întors înapoi în orașul artei, părăsindu-l abia în 1938 pentru a emigra în Statele Unite, trecînd prin Londra. Kandinsky a venit la Paris în 1933 și a murit în 1944 în apropiere de Paris.

Aceeași forță de atracție o exercita orașul și asupra pictorilor suprarealiști. Noțiunea «suprarealist» provine de la Apollinarie. Poetul a scris o piesă «suprarealistă» *(Les Mamelles de Tirésias)*, însă nu indica încă prin acest cuvînt un curent artistic. Cu atît mai categoric îi apăra pe pictorii, pe care astăzi îi considerăm precursorii suprarealismului: pe francezul Marcel Duchamp, pe spaniolul Francis Picabia — născut la Paris — și pe italianul Giorgio de Chirico. Duchamp și Picabia au plecat în 1915 la New York, iar Zürich a devenit în timpul primului război mondial centrul dadaismului. Însă imediat după terminarea războiului, dadaiștii — în afară de Arp, care a rămas în Elveția, — au fost atrași de Paris, și cînd André Breton a publicat, în 1924, *Manifestul suprarelist*, Parisul devenise deja citadela suprarealismului.

După primul război mondial întîlnim însă la Paris și ciudatul fenomen al desfășurării spontane, ca din nimic, al talentului plastic printre evreii de diferite naționalități: rusul Marc Chagall, lituanianul Chaim Soutine, Julius Pascin, născut în Bulgaria, polonezul Moise Kisling, italianul Amedeo Modigliani. Acești pictori evrei și, împreună cu ei, mulți alții ca Gottlieb, Zak, Mincin și Max Band, au fost reuniți pentru prima oară sub denumirea colectivă de «École de Paris». Termenul este înșelător, deoarece nu poate fi vorba de o orientare artistică unitară. Artiștii imigrați asimilau doar în mică măsură influențele picturii franceze. Nimeni nu-i chemase și nimeni nu-i ținea. De ce veniseră? De ce au rămas? Instinctul care călăuzește drumurile oamenilor este atît de tainic și de inexplicabil ca și zborul migrator al păsărilor. La începutul acestui secol artiști tineri s-au îndreptat spre Paris,

 așa cum pe vremuri peregrinau spre Roma. Ei

înfloreau aici în sărăcie, adeseori într-o mizerie de nedescris. Între 1910 și 1914, Chagall dusese o existență sărăcăcioasă în «Ruche» — acel «stup de albine», care luase locul acelui «Bateau Lavoir» —, a fost surprins de război în Rusia și s-a întors din nou la Paris în 1922, de îndată ce i s-a acordat viza de intrare, pentru a crea aici mai departe și a culege roadele unei glorii, pe care o datora Germaniei și nu Franței. Mai prost a dus-o Soutine, care nici nu primea oaspeți, fiindu-i rușine de locuința sa plină de insecte. Printre negustorii care le-au venit în ajutor tinerilor artiști din această perioadă, se evidențiază Paul Guillaume, unul dintre primii colecționari de artă neagră, și prietenul lui Modigliani și Zborowski.

Istoricului de artă și negustorului de tablouri Raymond Nacenta îi datorăm comunicarea unui articol cu privire la Nouvelle École de Paris, apărut în 1957 în revista «L'Oeil». În acest articol Georges Limbour scria despre Paris: «În nici un alt oraș al lumii nu există o asemenea pasiune pentru pictură. Aici pictorul se bucură de un prestigiu considerabil. Entuziasmul unui public pestriț.... îl încurajează pe artist în asemenea măsură, încît doar rar se găsește cîte unul care să fie necunoscut sau singur». Aceste cuvinte de laudă la adresa publicului amator de artă de la Paris pot să aibă o anumită justificare în epoca noastră, în care se constată peste tot o creștere a interesului pentru artă în cercurile largi ale publicului, nu se potrivesc însă situației de la Paris din anii douăzeci. Forța de atracție a orașului, Jean Cassou și-o poate explica doar printr-un tainic «ceva». «Este ceva ce se poate doar simți, așa cum simți o adiere de vînt sau surprinzi un petec de cer printre nori de nepătruns. Însă tocmai această adiere de vînt și această zdreanță de albastru au fost suficiente pentru a atrage la Paris un grup pestriț de pelerini, care au creat în minunată armonie cu forțele productive băștinașe și, îmbogățindu-le pe acestea, au realizat una din epocile pline de glorie ale culturii franceze.»

Istoricul de artă Bernard Dorival, care conduce împreună cu Jean Cassou «Muzeul de artă modernă» de la Paris, consideră misteriosul fenomen al acestei înfloriri a artei în condiții foarte dificile cu mai puțină emoție, însă cu aceeași uimire. Amintirea unei tradiții strălucite, harnicul comerț de tablouri din oraș, numărul crescînd al galeriilor de artă — toate acestea nu-i sînt suficiente ca explicație. Pentru el forța motrice este «spiritul, care încă mai dăinuie în acest oraș bătrîn, și climatul spiritual deosebit de favorabil dezvoltării talentelor în condiții de independență și libertate.» Iată explicația, care mai degrabă circumscrie taina, decît o rezolvă. Probabil că trebuie să fi ne-parizian și ne-francez — ca, de pildă, Wilhelm Uhde —, pentru a ști de ce este Parisul atît de atrăgător din punct de vedere uman și atît de fertil din punct de vedere spiritual.

Se află aici palate mîndre, piețe princiare, bulevarde elegante, un adevărat labirint de străzi și străduțe, — și deasupra lor un cer prietenos, blînd. Se află aici și bunul popor al Parisului, oarecum blazat, însă avid de senzațional, însuflețit încă de ideile Comunei, un mic popor răzvrătit și totuși senzual și bine dispus, care îl lasă, poate, pe un artist să moară de foame, dar nu-l va privi niciodată peste umăr. Aici artiștii stîrnesc scandaluri, care sînt totdeauna mai interesante decît o indiferență obtuză sau aplauze subțiri. Aici găsești cafenele, pe ale căror terase poți pălăvrăgi pînă noaptea tîrziu, iar în hărmălaia metropolei găsești o liniște, în care se poate gîndi și visa. În acest oraș industrial pînă și afișele au o tușă poetică, iar nudul schelet metalic al turnului Eiffel se-nalță ca o arabescă grațioasă spre cer. E un oraș al luxului, în care și cel mai sărac găsește un adăpost, orașul muzicanților de stradă, al înghițitorilor de săbii, al mîncătorilor de foc și al «clochards»-zilor. E orașul perechilor de îndrăgostiți, care merg strîns îmbrățișați și se dezmiardă pe străzi, al bătrînilor și bătrînelor care șed pe o bancă în parc sau pe un scaun în fața casei, la soare.

 E orașul ziariștilor, literaților și poeților. Aici

se mai află hotelurile dărăpănate în care au trăit Rimbaud sau Verlaine sau Baudelaire.
Şi, mai ales, aici se află Luvrul.

Spiritul Revoluţiei Franceze poate fi negat de burghezia pe care a adus-o la putere oricît, o faptă a Revoluţiei Franceze s-a păstrat şi a exercitat o influenţă imensă asupra dezvoltării artei. După ce Convenţia naţională a declarat proprietatea artistică regală drept proprietate naţională, în anul 1793, Galeria Luvrului a fost deschisă pentru public. Astfel muzeul de artă, care astăzi face parte dintre acele frumoase aspecte firești ale vieţii culturale, s-a înfăţişat pentru prima oară în toată strălucirea sa.
Istoria muzeului este foarte veche şi foarte tînără, depinde cum o luăm. Numele i se trage de la grecescul «museion». Astfel s-a numit la Alexandria clădirea închinată muzelor, care servea învăţaţilor drept focar al cercetării şi conţinea colecţii valoroase de tot felul. Încă şi mai înainte luaseră însă naştere în temple şi în alte locuri sfinte din Grecia «thesauroi», adică tezaure, în care în afară de tablouri se mai adunau şi obiecte de cult, trepiede şi vase. Putem considera că aceste colecţii de artă ale antichităţii au constituit începuturile muzeului, chiar dacă trebuie să ţinem seamă că au servit unui scop opus. Intenţia nu era de a face bunurile culturale accesibile opiniei publice, ci, dimpotrivă, de a le sustrage lumii profane, păstrîndu-le în locuri sfinţite. Institutul de cercetări din Alexandria era rezervat exclusiv unei elite a învăţătorilor, iar colecţiile de artă din veacurile ulterioare, mai ales din bătrîna Romă, erau colecţii particulare ale unei burghezii nobiliare cu preocupări artistice şi iubitoare de fast, din care trebuia să faci parte pentru a dobîndi acces la comorile ei. Aşa a rămas şi în evul mediu şi în timpul Renaşterii: palatele familiilor nobile italiene şi castelele principilor francezi şi germani cu ale lor «cămări de rarităţi şi naturalii» se deschideau doar pentru călătorii de origine ilustră sau cu nume răsunătoare.

Ideea că marea artă face parte dintre bunurile cele mai de preț ale unei națiuni și că din această pricină ar trebui să fie bun al întregului popor, a început să se afirme abia în secolul al XVIII-lea. În anul 1750, în palatul Luxemburg, a fost amenajat un «cabinet de artă», care făcea accesibile tuturor tablouri din colecția regală, dar a fost închis după scurtă vreme. Prin uriașa sa bibliotecă, British Museum, deschis în 1759, era mai degrabă loc de cercetare, iar prin expozițiile sale de descoperiri etnologice mai mult muzeu colonial, decît galerie de artă. Spiritul vremii, care tindea să transforme arta într-o chestiune publică, s-a manifestat mai ales în eforturile unor monarhi iluminați de a ridica națiunile lor pe o treaptă culturală superioară prin crearea unor mari colecții de artă. Așa s-au născut Pinacoteca din Potsdam și Muzeul Ermitaj din Petersburg. Micuța prințesă germană von Anhalt-Zerbst, care s-a urcat, în 1762, pe tronul țarilor, era mistuită de ambiția de a-i deschide acestei țări încă barbare, calea spre cultura europeană, și ea, care i-a mărturisit prințului von Ligne că nu se pricepe de loc la pictură, se ocupa de-o manieră cu adevărat princiară de colecționarea lucrărilor de artă. Imensele comori pe care le-a cumpărat la Paris pentru dînsa docilul Diderot, au umplut pavilioanele de la Ermitaj rămînînd însă încă multă vreme închise pentru marele public. Ecaterina II proclama aici, în fața oaspeților princiari și trimișilor națiunilor străine pretenția rusă de a se afla în viitor în rîndul națiunilor civilizate europene.

Luvrul, deschis în 1793 pentru public și îmbogățit în deceniile următoare cu opere de artă din toate țările pămîntului, le oferea vizitatorilor un spectacol nemaiauzit, nici măcar bănuit: viziunea unei întregi lumi a artei. Ca orice alt muzeu, Luvrul și-a datorat achizițiile jocului întîmplării, fără să se poată tinde măcar la perfecțiune. Centralismul francez, care atrăgea cele mai bune forțe ale țării spre capitală, crease posibilitatea unei concentrări fără seamăn a artei franceze din toate timpurile,
245 reunind acum în sălile și pivnițele muzeului

statui din antichitate, colecții egiptene, grecești și romane, apoi opere de artă italiană și spaniolă și ale școlii neerlandeze transformîndu-l pentru toți cei care participau la viața artei într-un univers, în universul lor: a devenit pentru generații de iubitori de artă și de artiști locul care le-a format imaginea despre lume.

Cînd Baudelaire își formula teoriile despre artă, se gîndea la Luvru, căci nu cunoștea un alt muzeu. Cînd Renoir afirma, mai tîrziu, că te simți pictor nu la vederea naturii, ci la contemplarea unui tablou, ar fi putut să spună despre el și despre alți pictori că în fața tablourilor de la Luvru li s-a revelat chemarea spre artă. Cu timpul, din bunurile artistice de la Luvru, Academia a distilat o esență, care nu vroia să fie pe placul tinerilor. Însă nici chiar cei mai tineri și mai îndrăzneți nu tăgăduiau valorile pe care le oferea Luvrul. Ei se împotriveau regulilor rigide și urmăreau o dezvoltare creatoare a artei, pe care au cunoscut-o doar prin mijlocirea Luvrului. Ei refuzau să deducă din «capodopere incomparabile» legi imuabile care să le impună cum să picteze. Însă învățau meșteșugul de la maeștri, se entuziasmau în fața belșugului unui univers bogat în forme, găseau la Luvru «imperiul artei», devenind supușii lui. «Fidelitate de nezdruncinat față de simburele plastic al artei, printre pictori și sculptori, găsim numai în Franța, or, tocmai pe acest simț al limitării la meșteșug, pe acest spirit de dăruire artistică se întemeiază taina superiorității lor», scrie Herbert Read despre artiștii francezi. Și ei au învățat aceasta la Luvru.

Pilda Luvrului ne permite să evaluăm imensa importanță pe care și-a cucerit-o muzeul în dezvoltarea artei. Nu numai că a conservat arta, el a creat totodată și un nou concept al artei, o nouă relație atît a creatorului cît și a consumatorului față de artă. Se poate afirma fără exagerare că înainte de a exista muzeul, opere de artă în sensul nostru n-au existat. Ceea ce artistul crease anterior, era destinat să fie parte integrantă a unei lumi sfințite sau să ornamenteze o construcție profană.

Michelangelo crea opere care urmau să împodobească o biserică sau un mormînt. A creat acel *David* pentru ca, aşezat în faţa Signoriei, să devină un simbol al mîndriei cetăţeanului florentin, vizibil pînă departe. Fiecare artă era legată de o comandă şi, indiferent dacă această comandă venea de sus sau din adîncurile deşertăciunii omeneşti, dacă artistul crea *ad majorem Dei gloriam* sau se arăta dispus să eternizeze imaginea pasageră a unui negustător bogat, totdeauna se crea o operă al cărei loc era predestinat. Trebuia să atîrne într-o biserică, într-un palat, în camera de oaspeţi a unei case de burghez, însă niciodată de pereţii neutri ai unui muzeu.

Muzeul a eliberat tabloul de funcţia lui servilă, l-a desprins de pe pereţii bisericilor, l-a scos din încăperile burgheze şi din palate şi l-a introdus într-o ordine nouă. Locul funcţiei l-a luat stilul, determinante devenind principii estetice şi istorice de orînduire. Operele unui maestru erau expuse alături de cele ale unei perioade sau ale unei şcoli. Ce reprezentau, devenise secundar. Important era omul care pictase, epoca din care se putea interpreta tabloul, în primul rînd însă temeiul formal, care le era comun unor tablouri de genuri foarte diferite şi le făcea comparabile între ele, chiar dacă reprezentau sfinţi sau nebuni, nuduri, peisaje sau naturi statice. Important devenise artistul şi lucrarea sa, opera de artă.

« Pentru muzeu », scrie André Malraux, « au încetat să existe şi paladiul, şi sfinţii, şi Cristos; noţiuni ca veneraţie, asemănare, imaginaţie, podoabă sau posesiune nu mai sînt legate de obiectele sale. În locul acestora are reproduceri după obiecte, care sînt însă deosebite de aceste obiecte şi-şi întemeiază justificarea existenţei pe această deosebire specifică: tocmai el a creat posibilitatea reunirii lor. » Arta fusese pură înainte, în sensul modern, după cum spune Malraux, doar « pentru ochiul artistului ». Drumul spre pictură pură, eliberarea de obiect, descoperirea valorii proprii a formei, revoluţia artistică, aşa cum a avut loc la Paris, n-ar
 putea fi măcar imaginată fără modelul inspirator

și educator al Luvrului. Cézanne, care nu s-a săturat niciodată să viziteze Luvrul, știa prea bine de ce își numea arta sa «artă muzeală» și ce anume îi datora Luvrului: transformarea universului în pictură.
Muzeul, care colabora în asemenea măsură la dezvoltarea artei, s-a comportat ca un tată care renegă și desmoștenește pe fiul aventurier și nesupus: a rămas încă multă vreme zăvorît pentru arta tînără. Arta modernă a trebuit să-și construiască muzeul propriu.

Și totuși, la Paris exista un muzeu al artei contemporane. Muzeul «Luxembourg» este, ca să spunem așa, mai vechi decît Luvrul, pentru că originile sale se găsesc în anul 1750, cînd Lenormand de Tournhem, superintendentul artelor frumoase, a luat inițiativa de a face accesibile publicului, în sălile palatului Luxembourg, opere de artă din proprietatea regală — o faptă îndrăzneață, primită cu critici vehemente. Această modestă formă prealabilă de muzeu s-a bucurat doar de o existență scurtă. După o soartă agitată, care în timpul revoluției a transformat palatul în închisoare, iar în timpul consulatului în sediul senatului, în aripa răsăriteană a clădirii s-a deschis o nouă galerie, în care strălucea *Istoria Mariei de Medici* de Rubens. Însă asupra prietenosului palat Luxembourg părea să plutească un blestem. În anul 1815, cînd Luvrul a fost golit, comorile de artă furate de către armatele revoluționare și de către cele imperiale trebuind să fie restituite proprietarilor lor, operele de artă din Galeria Luxembourg erau parcă de-a dreptul create ca să completeze colecțiile de la Luvru. Golit, muzeul Luxembourg a prilejuit o idee care, pentru timpurile acelea, era nemaiauzit de nouă, de-a dreptul senzațională, Ludovic XVIII s-a gîndit să expună aici operele artiștilor contemporani. Și astfel, pentru prima oară în istorie, artiștii își vedeau tablourile expuse la un muzeu încă în timpul vieții lor!
Pe vremea neoclasicismului, galeria numită «Musée de Chambre des Pairs» era dominată de operele

lui David, Prud'hon și Guérin. Fiecare generație nouă de artiști, fiecare școală nouă trebuia să-și cucerească accesul la acest muzeu. Inerția zăvorîse multă vreme porțile muzeului pentru Ingres și romantici ca Géricault și Delacroix, pînă ce un spirit mai liberal s-a arătat — pe vremea celei de a doua republici și celui de al doilea imperiu — mai prietenos față de tinerii pictori de la 1830 și mai apoi și față de cei de la 1848. Arta lui Corot și a lui Théodore Rousseau, a lui Millet și a lui Courbet era considerată revoluționară, combătută cu îndîrjire și totuși tolerată la Luxembourg. Supărătorul « divorț dintre stat și geniu» s-a produs abia în vremea celei de a treia republici.

Cînd, în 1894, a murit pictorul Caillebotte, acel « om bogat» printre impresioniști, și și-a lăsat colecția statului, Muzeul Luxembourg a refuzat s-o accepte. Colecția cuprindea 67 de tablouri de Manet, Cézanne, Renoir, Monet, Sisley și Pissarro. Erau nume care între timp își cuceriseră prestigiu în lumea artistică: Manet murise cu unsprezece ani în urmă, Monet era în vîrstă de 54 de ani, Renoir avea 53. A fost necesară o campanie de presă și intervenția personală a lui Clémenceau pentru ca în cele din urmă comisia muzeală să-și declare totuși acordul ca măcar 38 din cele 67 tablouri să fie expuse la muzeu. Această poveste sună astăzi de necrezut, ea a fost totuși supralicitată în anul 1913, cînd « Institutul», cu ocazia morții lui Rodin, a trimis o delegație să conjure ministrul să refuze donația testamentară a întregii sale opere către stat. Sala mică de la « Luxembourg», în care fusese surghiunită colecția lui Caillebotte, i s-a părut tînărului Kahnweiler singurul colț vrednic de văzut din acest muzeu. Ce a mai rămas în 1928, cînd colecția Caillebotte a fost transferată la Luvru și toate operele pictorilor străini, chiar dacă lucrau la Paris, îndepărtate din muzeu? Să răsfoim împreună cu Bernard Dorival în catalogul anului 1930! În timp ce nabiștii sînt totuși prezenți prin patru lucrări nu prea importante de Bonnard, patru de Maurice Denis și patru de Vuillard, fauvismul n-a

 putut să depună la Luxembourg decît două lucrări

de Matisse, două de van Dongen, două de Vlaminck, două de Friesz și trei de Derain. Nu există nici un Dufy, nici un Rouault. La cine să ne așteptăm dintre cubiști? La Picasso nu ne putem aștepta, nici la Juan Gris, întrucît erau străini! Dar nici cubiștii francezi nu stau mai bine: nici măcar un singur Braque, nici Robert sau Sonja Delaunay, nici un Léger, ca să nu mai vorbim de cubiștii mai mărunți. Pentru Luxembourg nu exista încă o artă a primitivilor, nici suprarealismul.

Politica muzeală a pornit pe căi mai progresiste abia din 1931, așa că în 1937, cînd Jean Cassou a preluat postul de conservator al muzeului, n-a mai fost nevoie să-și impună prin luptă concepțiile sale moderne despre artă. Era omul potrivit la locul potrivit. Rămînerea în urmă era însă uriașă și, în ciuda tuturor eforturilor, colecția de artă modernă a rămas rușinos de insuficientă pentru un muzeu modern aflat în orașul artei — Paris. Oricum însă, «Luxembourg» a devenit prea mic pentru colecția în continuă creștere, iar planul de a se muta într-o clădire mai mare corespundea ambiției unei conduceri de muzeu, care vroia să-i dăruiască Parisului, în cele din urmă, și un așezămînt artistic de factură modernă.

Această clădire de pe Avenue de New York (pe atunci încă Avenue de Tokio) a fost terminată în 1937, tocmai la momentul potrivit pentru a oferi vizitatorilor expoziției mondiale minunatul spectacol al «Maeștrilor picturii franceze». Istoria acestei clădiri este deajuns de semnificativă. Comisia care trebuise să hotărască asupra construcției, a ignorat planurile pe care le prezentaseră mari arhitecți ca Perret și Le Corbusier și a încredințat proiectul unui grup de trei tineri arhitecți, care abia părăsiseră Academia, fără să mai ceară și avizul unor specialiști muzeologi. Lipsurile clădirii au apărut de îndată atît de evident, încît, după închiderea expoziției mondiale a trebuit să se treacă la reconstrucțiile necesare. Înainte însă ca această construcție să fi fost dată în folosință în scopul inițial, a izbucnit războiul.

Operele de artă, destinate să-şi facă intrarea în «Muzeul de artă modernă», au fost transportate pe Val de Loire, pentru a fi păstrate în adăposturi sigure împotriva pericolelor războiului. Imensa clădire era goală. Întrucît în 1942 autorităţile de ocupaţie ameninţau s-o confişte, s-au scos în mare grabă părţi ale colecţiei din depozite, a avut loc o deschidere formală a muzeului, care a rămas însă deschis doar cinsprezece luni. Au trebuit să mai treacă încă cinci ani, înainte să fi venit ceasul inaugurării festive a muzeului.

Cu perspicacitatea urii, dictaturile au văzut de timpuriu în pictorii şi sculptorii de avangardă duşmani care trebuiau distruşi. «Führer»-ul, de pildă, care se considera el însuşi pictor de artă şi eşuase în acest domeniu din lipsă de talent, nu s-a dat înapoi de la a lansa în cuvîntările sale atacuri ascuţite împotriva «demenţelor» unei asemenea arte. Operele pe care directorii de muzee care aveau curajul să afirme noul ca Hugo von Tschudi, Karl-Ernst Osthaus, Alfred Lichtwark, Karl Wörmann, Fritz Wichert şi Alexander Dorner le-au achiziţionat pentru muzeele lor, au fost smulse de pe pereţi şi reunite în expoziţii, care trebuiau să ofere tabloul respingător al unor deraieri şi anormalităţi decadente. Acesta a fost sfîrşitul «Bauhaus»-lui, sfîrşitul oricărei activităţi artistice libere, iar pictorii, care n-au emigrat ca Klee, Kandinsky, Feininger şi Beckmann, duceau în propria lor ţară o viaţă de dezolantă însingurare.
Cum şi Franţa zăcea învinsă, soarta artei moderne părea pecetluită. Léger, Masson, Tanguy şi Chagall au putut să fugă în Statele Unite, însă exilul paraliza forţele creatoare; doar unul singur a reuşit la New York să-şi înalţe arta pe noi culmi, Piet Mondrian. Cei rămaşi în Franţa au dus-o şi mai greu. Liniştea îi goneşte oricărei creşteri, chiar şi celei artistice, însă nu această linişte de mormînt, această încremenire care se lăsase asupra ţării.
Cine vroia să ducă mai departe lupta pentru artă, nu se putea sustrage marii lupte pentru dăinuirea culturii în sensul cel mai larg al cuvîntului. Era o

de Matisse, două de van Dongen, două de Vlaminck, două de Friesz și trei de Derain. Nu există nici un Dufy, nici un Rouault. La cine să ne așteptăm dintre cubiști? La Picasso nu ne putem aștepta, nici la Juan Gris, întrucît erau străini! Dar nici cubiștii francezi nu stau mai bine: nici măcar un singur Braque, nici Robert sau Sonja Delaunay, nici un Léger, ca să nu mai vorbim de cubiștii mai mărunți. Pentru Luxembourg nu exista încă o artă a primitivilor, nici suprarealismul.

Politica muzeală a pornit pe căi mai progresiste abia din 1931, așa că în 1937, cînd Jean Cassou a preluat postul de conservator al muzeului, n-a mai fost nevoie să-și impună prin luptă concepțiile sale moderne despre artă. Era omul potrivit la locul potrivit. Rămînerea în urmă era însă uriașă și, în ciuda tuturor eforturilor, colecția de artă modernă a rămas rușinos de insuficientă pentru un muzeu modern aflat în orașul artei — Paris. Oricum însă, «Luxembourg» a devenit prea mic pentru colecția în continuă creștere, iar planul de a se muta într-o clădire mai mare corespundea ambiției unei conduceri de muzeu, care vroia să-i dăruiască Parisului, în cele din urmă, și un așezămînt artistic de factură modernă.

Această clădire de pe Avenue de New York (pe atunci încă Avenue de Tokio) a fost terminată în 1937, tocmai la momentul potrivit pentru a oferi vizitatorilor expoziției mondiale minunatul spectacol al «Maeștrilor picturii franceze». Istoria acestei clădiri este deajuns de semnificativă. Comisia care trebuise să hotărască asupra construcției, a ignorat planurile pe care le prezentaseră mari arhitecți ca Perret și Le Corbusier și a încredințat proiectul unui grup de trei tineri arhitecți, care abia părăsiseră Academia, fără să mai ceară și avizul unor specialiști muzeologi. Lipsurile clădirii au apărut de îndată atît de evident, încît, după închiderea expoziției mondiale a trebuit să se treacă la reconstrucțiile necesare. Înainte însă ca această construcție să fi fost dată în folosință în scopul inițial, a izbucnit războiul.

Operele de artă, destinate să-şi facă intrarea în «Muzeul de artă modernă», au fost transportate pe Val de Loire, pentru a fi păstrate în adăposturi sigure împotriva pericolelor războiului. Imensa clădire era goală. Întrucît în 1942 autorităţile de ocupaţie ameninţau s-o confişte, s-au scos în mare grabă părţi ale colecţiei din depozite, a avut loc o deschidere formală a muzeului, care a rămas însă deschis doar cinsprezece luni. Au trebuit să mai treacă încă cinci ani, înainte să fi venit ceasul inaugurării festive a muzeului.

Cu perspicacitatea urii, dictaturile au văzut de timpuriu în pictorii şi sculptorii de avangardă duşmani care trebuiau distruşi. «Führer»-ul, de pildă, care se considera el însuşi pictor de artă şi eşuase în acest domeniu din lipsă de talent, nu s-a dat înapoi de la a lansa în cuvîntările sale atacuri ascuţite împotriva «dementelor» unei asemenea arte. Operele pe care directorii de muzee care aveau curajul să afirme noul ca Hugo von Tschudi, Karl-Ernst Osthaus, Alfred Lichtwark, Karl Wörmann, Fritz Wichert şi Alexander Dorner le-au achiziţionat pentru muzeele lor, au fost smulse de pe pereţi şi reunite în expoziţii, care trebuiau să ofere tabloul respingător al unor deraieri şi anormalităţi decadente. Acesta a fost sfîrşitul «Bauhaus»-lui, sfîrşitul oricărei activităţi artistice libere, iar pictorii, care n-au emigrat ca Klee, Kandinsky, Feininger şi Beckmann, duceau în propria lor ţară o viaţă de dezolantă însingurare.
Cum şi Franţa zăcea învinsă, soarta artei moderne părea pecetluită. Léger, Masson, Tanguy şi Chagall au putut să fugă în Statele Unite, însă exilul paraliza forţele creatoare; doar unul singur a reuşit la New York să-şi înalţe arta pe noi culmi, Piet Mondrian. Cei rămaşi în Franţa au dus-o şi mai greu. Liniştea îi prieşte oricărei creşteri, chiar şi celei artistice, însă nu această linişte de mormînt, această încremenire care se lăsase asupra ţării.
Cine vroia să ducă mai departe lupta pentru artă, nu se putea sustrage marii lupte pentru dăinuirea
 culturii în sensul cel mai larg al cuvîntului. Era o

perioadă în care toți, inclusiv intelectualii, în primul rînd intelectualii, erau puși la încercare. Și «omul gînditor» se retrage mult prea ușor pe poziția evazivă a unei «libertăți interioare», dacă nu cumva se izolează dintr-o falsă înfumurare într-un imperiu deasupra norilor. Doi dintre bărbații care după război urmau să facă parte dintre cei mai energici apărători ai artei moderne, au luptat în mișcarea de rezistență în timpul războiului: Willem Sandberg în Olanda, Jean Cassou în Franța.

Pentru Jean Cassou n-a existat niciodată despărțirea dintre o lume spirituală și una politică. A știut totdeauna unde îi este locul. Și s-a plasat pe poziția forțelor progresiste: în literatură, în artă, în politică. Născut la Bilbao, ca fiu al unui tată francez și al unei mame spaniole, în el se amestecau elementele republicanismului latin cu un spirit rebel anarhist de proveniență iberică. Deși venise în Franța din fragedă tinerețe, a rămas totuși toată viața sa legat de patria spaniolă. Iubea pictorii spanioli contemporani și din trecut, pe Picasso și pe El Greco, de a căror operă se ocupa ca istoric al artei, iubea poeții și scriitorii spanioli, a căror operă o traducea în franceză. Marele scriitor și filozof Miguel de Unamuno s-a numărat printre prietenii săi și i-a influențat gîndirea. Cînd Spania a fost aruncată în războiul civil, Cassou a încercat să determine guvernul francez la o intervenție, dar vorbele sale s-au lovit de urechi surde. Lăsată în voia soartei de democrație, aleasă de forțele fascismului ca prim poligon de tragere, țara a căzut în brațele reacțiunii.

Cariera funcționărească a lui Jean Cassou dusese de la Ministerul Învățămîntului prin administrația «Artelor Frumoase» la activitatea muzeală. În anul 1937 a devenit director-adjunct al Muzeului Luxembourg, dar una dintre primele acțiuni ale regimului de la Vichy, chiar în 1940, a fost să-l îndepărteze din acest post. Cassou își declarase totdeauna fățiș convingerile, și nu numai în poeziile suprarealiste rebele din tinerețea sa, ci și cu fapta. În februarie 1934 se alăturase «intelectualilor antifasciști», intrînd în rînd alături de Aragon și Malraux. Sub

guvernul frontului popular a fost secretar de stat pentru artele frumoase în Ministerul Învățământului condus de Jean Zay.

Regimul de la Vichy a știut de ce-l îndepărtează pe acest bărbat din postul său și a avut motive temeinice să-l aresteze în decembrie 1941. Cassou nu acceptase niciodată înfrîngerea Franței ca fapt împlinit. Împreună cu tinerii intelectuali din cercul său a organizat o celulă de rezistență. A redactat manifeste, a colaborat la ziarul ilegal « Résistance», i-a sprijinit pe fugari și a trebuit el însuși să fugă atunci cînd Gestapo-ul i-a depistat gruparea de rezistență. În timp ce tovarășii săi arestați au fost împușcați, a reușit să fugă în teritoriul neocupat. Însă poliția de la Vichy nu era cu nimic mai puțin vigilentă decît Gestapo-ul. Împreună cu mulți alți tovarăși, Cassou a așteptat în închisoarea militară din Toulouse să fie judecat în fața unui tribunal francez. A fost condamnat la un an închisoare. Cassou a scris în perioada de detenție cele *Trei-zeci-și-trei de sonete*, care au apărut în editura ilegală « Editions de Minuit» încă în timpul războiului, la începutul anului 1944. Povestea genezei acestor poezii a istorisit-o însuși Cassou: « N-au existat ronduri de plimbare prin curtea închisorii, nici vizite, nici hîrtie de scris, nici corespondență și nici lectură. Cînd venea seara, ne aruncam cu toții pe sacii cu paie și încercam, în ciuda frigului, să adormim. Pentru a face timpul să treacă mai ușor, m-am ocupat încă din prima noapte cu compunerea de sonete». Sînt convorbirile poetului cu sine însuși, și par adeseori să împlinească funcția de cîntece de adormit. « Soarbe ceașca plină de umbre și apoi dormi», se adresează poetul sufletului său și îi promite: « Va veni o zi, cînd vei întîlni din nou pe cele trei surori mari și le vei recunoaște, căci vin ținîndu-se de mînă: iubirea, libertatea, poezia».

Eliberat din închisoare, Cassou a reluat vechile relații și s-a pus la dispoziția mișcării de rezistență, care între timp cîștigase ca forță și însemnătate. La începutul anului 1944 conducea comisariatul rezistenței din regiunea Toulouse. Sub comanda

sa se aflau şapte departamente. Ducea o viaţă aventuroasă, cu hirtii false, înnoptări în mînăstiri şi pensioane de fete, călătorii periculoase la Paris, pînă ce în momentul invaziei i s-a dat indicaţia: «Rămii la postul tău!» Cînd să vadă victoria cu ochii, chiar în ziua eliberării, a fost rănit grav de trupele germane în retragere.
La întoarcerea sa la Paris, după o lungă şi grea convalescenţă, omul căruia de Gaulle i-a prins Crucea de Merit pe piept era iluminat de aureola eroismului. În timp ce comorile Muzeului Luxembourg erau scoase din ascunzători şi transportate la Paris, în timp ce operele pictorilor străini care găsiseră lungă vreme un fel de ghetto amical în «Jeu de Paume», erau reunite acum sub acelaşi acoperămînt cu operele colegilor lor francezi, Cassou a pus toate pîrghiile în mişcare pentru a transforma muzeul său într-o demnă reprezentanţă a artei moderne. Punîndu-i-se la dispoziţie mijloace importante, a reuşit să achiziţioneze lucrări de Bonnard, Matisse, Braque, Juan Gris, Rouault şi Dufy. În virtutea meritelor sale în eliberarea ţării, însă şi pe temeiul vechii sale prietenii cu artişti şi colecţionari, a fost omul căruia Picasso i-a dăruit zece tablouri şi care era primit peste tot cu încredere şi dărnicie.
La 9 iunie 1947 a avut loc deschiderea festivă a Muzeului Naţional de Artă Modernă, iar George Salles, progresistul director al muzeelor franceze, proclama în discursul său, că «divorţul» dintre stat şi geniu aparţine trecutului. În conformitate cu statutele, muzeul va sluji exclusiv artei contemporane: va păstra o operă de artă pînă la centenarul naşterii artistului. Pînă atunci timpul îşi va fi rostit sentinţa: ceea ce se demonstra a fi nepieritor, se muta la Luvru sau în aşezămintele provinciale, restul va putea să mucegăiască în pivniţele muzeului. În orice caz, se va crea spaţiu pentru opera celor tineri şi foarte tineri.

Între timp se întîmplase ceea ce doar cu greu putea fi imaginat: după anii de război şi ocupaţie, Parisul se trezea ca dintr-un somn lung la viaţă

nouă şi demonstra că n-a pierdut nimic din vioiciunea sa spirituală şi nici din forţa sa de atracţie. Cei fugiţi se întorceau înapoi, din rîndul tinerei generaţii zvîcneau talente puternice şi prin afluxul artiştilor din toate părţile lumii, din Statele Unite şi Canada, din ţările scandinave şi Israel, din statele sudamericane şi din Japonia, vechiul centru al artei, al cărui loc de frunte îl contesta New York-ul, a devenit iarăşi metropola picturii. Dintre cei 70.000 de artişti care populează azi Parisul, aproximativ o treime sînt străini: ei manifestă o efervescenţă artistică de proporţii mondiale, o desfăşurare universală de talente plastice — un fenomen uimitor, care totuşi nu este chiar atît de uimitor, dacă-l plasăm în epoca lui, în epoca noastră vizuală, în care primim cu toţii cele mai puternice impulsuri de la imagini, de la fotografii, film şi televiziune, de la afişele de pe pereţii caselor şi de la reclamele luminoase ale oraşelor noastre nocturne.

Această dezvoltare a artelor plastice, determinată şi condiţionată de epoca noastră, este întîmpinată cu un interes crescînd pentru artă. Reviste de artă, cărţi de artă, tipărituri de artă îi oferă omului contemporan un «muzeu imaginar», care îi revelă arta tuturor popoarelor şi a tuturor timpurilor, iar în muzee şi expoziţii se înghesuie reprezentanţii unor pături sociale care pătrund în această lume a artei pînă acum închisă pentru ei, tot astfel cum devin şi globtroteri datorită turismului modern. Şi chiar dacă preţurile plătite pentru operele unor maeştri cunoscuţi au crescut în asemenea măsură încît au devenit exorbitante chiar şi pentru cei bogaţi, procedeele moderne de reproducere şi tehnicile grafice au făcut ca tabloul bun să devină totuşi un articol de masă. Ar fi o minune dacă această dezvoltare nu s-ar desfăşura în favoarea Parisului, oraşul artei.

Şi tot o minune ar fi, dacă pe lîngă atîta lumină n-ar exista şi umbră. Dacă în cazul lui Kahnweiler ne putem pune pe bună dreptate întrebarea: mai poate fi numit oare comerciant un om care-şi
255 pune întreprinderea comercială în slujba artei,

comerțul de tablouri din epoca democrației de masă și a producției de masă creează totuși un nou tip de negustor de tablouri, care nu mai poate fi definit decît prin noțiunea de «manager», creată de James Burnham. Să amintim doar cîteva nume: Raymond Nacenta de la Galerie Charpentier, Myriam Prévot și Gildo Caputo de la Galerie de France, Aimé Maeght, care și-a transformat într-un singur deceniu galeria, deschisă după cel de al doilea război mondial la Paris, într-o întreprindere milionară. De la «Galerie Louise Leiris» a lui Kahnweiler sînt doar cîțiva pași pînă la «Galerie Maeght», însă reporterul care le ia cîte un interviu celor doi bărbați unul după altul, întreprinde o călătorie dintr-o epocă în alta. Nu-i vom contesta lui Maeght, care în tinerețea sa a urmat Academia de Artă și a lucrat timp îndelungat ca desenator și grafician, priceperea în artă, și nici nu-i vom putea refuza omului care construiește în apropriere de Vence un muzeu al artei moderne, pune la dispoziția artiștilor tineri studiouri și promovează opera lor, titlul onorific de «promotor al artei». Dar dacă pe Kahnweiler l-am numit artist ratat, atunci pe Maeght îl putem numi, fără nici o ironie, drept un mare industriaș ratat. El ar putea să conducă la fel de bine o mare agenție de reclamă sau o societate comercială ca și o galerie de artă. Înainte de război, poseda o mică agenție de reclamă la Cannes, cînd întîlnirea cu pictorul Pierre Bonnard l-a atras în comerțul de tablouri mai mult sau mai puțin întîmplător, sau cum spune chiar el: fatal. După război, «la insistențele unor prieteni și cu ajutorul lor», s-a hotărît să închirieze într-o distinsă casă de pe bulevardul Haussmann, spațiul potrivit pentru o întreprindere comercială în stil mare. Un negustor de tablouri ca el, care a apreciat corect situația pe piața artei și și-a «instalat» cu cheltuieli enorme o galerie de artă, nu-și mai putea permite să-și pună întreprinderea exclusiv în slujba avangardei, ci trebuia să procedeze ca un om de afaceri care-și asigură monopolul asupra unor mărfuri curente. Maeght a știut să-și

asigure — printr-un contract cu moştenitoarea — drepturile exclusive asupra operei lui Kandinsky şi să preia «monopolul reprezentanţei» asupra operei lui Braque, Chagall, Miró, Giacometti, Calder şi Bazaine. Acestor artişti le oferă avantaje, pe care le poate oferi în zilele noastre doar o întreprindere comercială de importanţă internaţională, solvabilă, bine organizată şi operînd cu metode de vînzare moderne. Sprijinindu-se pe «valori trainice», ea are astăzi posibilitatea de a susţine şi artişti mai tineri şi mai necunoscuţi ca Pierre Tal-Coat şi François Fiedler.

La Paris, comerţul de tablouri modern se apropie adeseori în mod îngrijorător de ceea ce se cheamă un «show-business». Negustorii de tablouri devin tehnicieni iscusiţi în vînzarea de tablouri şi organizatori ai unei vieţi artistice care, folosindu-se de mijloace de publicitate moderne, propagă nume de artişti ca pe nişte mărci de automobil şi «creează» celebrităţi. Expoziţii ca acelea organizate de unele galerii de artă pariziene sînt pilduitoare pentru influenţarea publicului prin metode psihologice rafinate: sînt planificate şi pregătite cu grijă, anunţate cu săptămîni înainte prin afişe şi presă şi înălţate, cu ocazia vernisajului, la rangul unui eveniment social, căruia prezenţa personalităţilor cu nume răsunătoare, bufetul bogat şi şampania îi conferă o strălucire mondenă. Întrucît această manieră de organizare costisitoare trebuie să excludă pe cît posibil riscul unui eşec, criticile laudative se comandă şi se scriu dinainte. Celebrul critic de artă, care a încasat un onorariu însemnat pentru prefaţa sa la catalogul bogat ilustrat, nu se va putea autodezminţi în critica de presă, şi nici revista, care este editată sau subvenţionată de galeria respectivă sau în care aceasta îşi publică anunţurile, nu va scrie decît anevoie un cuvînt rău despre un artist promovat de ea. Între critica de artă şi comerţul de tablouri se naşte o asemenea împletire de interese, încît nu se poate vorbi nici despre mită de o parte şi nici despre venalitate de cealaltă.

Viața artistică pariziană este mult prea bogată și diferențiată, pentru ca s-o putem reduce la același numitor. Galeria condusă astăzi de Charles, nepotul lui Paul Durand-Ruel, este o întreprindere comercială deosebit de onorabilă, care încă mai trăiește de pe urma trecutului glorios, dar se știe totodată și profund îndatorată față de acest trecut. Galeria « Louise Leiris », pe care Kahnweiler, în ciuda vîrstei sale înaintate, o mai conduce încă împreună cu cumnata sa, nu este singura în genul ei: mai există suficienți negustori de tablouri la Paris, care și-au cîștigat merite în promovarea artei și-și exercită profesiunea cu multă conștiinciozitate, fără să-și adapteze metodele de lucru « management »-ului modern. Ce știm însă — ce putem ști despre negustorii de tablouri din generația mai veche? Cel care — în jurul anului 1910 sau 1920 — ar fi încercat să treacă în revistă cele mai importante galerii de artă din oraș, putea omite micul magazin al lui Kahnweiler de pe Rue Vignon. Pe vremea aceea, o galerie de avangardă nu bătea la ochi, deoarece era o raritate despre care nu știau decît puțini inițiați. O asemenea galerie nu bate la ochi nici astăzi: sînt prea multe la fel. Pe Rue Seine galeriile de artă se îngrămădesc ca giuvaergeriile de pe Ponte Vecchio la Florența, iar într-o zi ploioasă poți petrece aici, fără să te uzi, ceasuri antrenante: vizitînd o galerie după alta și gustînd din toate felurile preparate în acest birt de avangardă.

Din « frivolul » Paris ne parvin povești ce-ți fac părul măciucă. Modelele, care prezentau unui public de invitați noua manieră de « pictură a nudurilor » a lui Yves Klein, erau « îmbrăcate » doar în vopsea. Și doar cu aer manechinele, care în timpul întîlnirii suprarealiștilor ce a avut loc la Cordier, înlocuiau frunzele de salată pe uriașele tăvi de argint de la bufet. Dacă acestea ar fi doar metode de reclamă menite să atragă cu orice preț un public lasciv la expoziție, le-am considera excrescențe și abia ar merita să le amintim. În realitate însă, managementul modern acționează în domeniul artei în bună-înțelegere cu curentele de artă moderne,

care vor să-şi confrunte publicul cu straniul, absurdul şi obscenul, se întîlneşte cu artişti care tind la o influenţare directă a publicului, şi dă urmare intenţiilor lor. În cartea sa *Suprarealismul*, Patrick Waldberg povesteşte despre « Expoziţia internaţională a suprarealiştilor» care a avut loc în 1938 în « Galeries des Beaux Arts». Printre obiectele « alienate» expuse în sălile pe care Marcel Duchamp le decorase cu saci de cărbuni, — acele groteşti «ultramobile» ale lui Kurt Seligmann, spre pildă, sau gramofonul lui Oskar Dominguez, din a cărui pîlnie ieşea un picior de femeie, în timp ce pe discul turnant o mînă mîngîia sîni de femeie — se plimbau domni în costume negre de seară şi doamne în toalete de mare ocazie. « Ca de obicei, presa a luat în derîdere totul», scrie Waldberg, « însă, cel puţin, un lucru a fost atins: suprarealismul, care eşuase în dorinţa sa de a cîştiga poporul de partea sa, cucerise de o manieră strălucitoare elita mondenă».

De la înţelegerea clară a metodelor adeseori suspecte de a capta publicul mai este însă un pas lung pînă la afirmaţia inconsistentă că arta modernă ar fi doar un bluff, o mare înşelătorie, cu care se păcăleşte publicul iubitor de artă. Această suspiciune era cunoscută încă pe timpurile lui Vollard. Cînd marele negustor de tablouri şi-a publicat « amintirile», Gabriel Brunet a scris în « Mercure de France» că Vollard ar fi omis să pomenească un punct foarte important şi interesant: că negustorul de tablouri ar fi un fel de «regent al picturii», a cărui imaginaţie bogată şi ale cărui trucuri comerciale ar descoperi marile nume şi ar împinge pe primul plan unul sau altul dintre curentele artistice. Fără îndoială că arta de a influenţa publicul a făcut între timp progrese considerabile, şi că într-o epocă, în care poate apare o carte cu titlul « Arta ca investigaţie», comerţul avîntat cu opere de artă, deci cu valori spirituale care, spre deosebire de mărfurile curente, nu pot fi supuse nici unui test, deschide larg şi uşa şi poarta atît speculaţiei cît şi înşelăciunii. Înşelate se lasă însă doar cercurile de snobi care vor să fie înşelate şi

care nici nu simt durerea pierderii banilor. În rest, managementul are o limită: talentele sărace, umflate artificial, se desumflă cu repeziciune și o galerie care s-ar întemeia doar pe forța reclamei și și-ar construi întreprinderea pe simpla lipsă de talent, ar proceda chiar și din punct de vedere comercial foarte neînțelept. În timp ce înainte vreme comerțul de tablouri neglija tinerele talente, acum le exploatează excesiv, rămînînd însă în esență același: se uită în ochii publicului și îi livrează ceea ce el își dorește. Negustorul de tablouri modern nici nu se gîndește măcar să «convingă» sau să «impună» clienților săi ceva: dimpotrivă, le ghicește dorințele și le livrează cu cert instinct arta pentru care există o anumită receptivitate și care este solicitată într-un anume fel. În ce măsură arta lansată de el este o artă într-adevăr mare, este o chestiune îndoielnică. Dar că este o artă potrivită epocii respective, se poate afirma cu certitudine.

Cine acceptă o «artă democratică», o «artă pentru toți», să nu strîmbe din nas, dacă opera de artă, ca «obiect de utilitate», este supusă legilor economiei de consum și atrasă ca marfă în lupta de concurență. Cu totul altă problemă este, dacă-i putem considera pe acei manageri, care astăzi, la Paris sau la New York, fac marile afaceri, drept urmași ai negustorilor de tablouri, care au fost promotorii artei noi. Nu numai condițiile s-au schimbat, ci și înșeși scopurile lor: astăzi e vorba de a introduce arta în viața colectivității și de a o transforma într-o cauză publică. Astfel promovarea artei tinere devine o funcție în sensul propriu al cuvîntului și poate fi exercitată doar de oameni cărora, prin funcția lor socială, li se creează posibilitatea să determine o confruntare directă între artă și societate.

Și cu aceasta am ajuns din nou la Jean Cassou și la al său «Musée d'Art Moderne».

Parisul are deci acum un muzeu de artă modernă! A treia republică, care nu se manifestase niciodată ca promotoare a vieții artistice, a întîrziat

indeajuns de mult această recunoaștere a artei moderne. Primul muzeu de artă modernă — Kronprinzenpalais din Berlin, — datează din anul 1919. În anul 1925 Alexander Dorner i-a solicitat pictorului rus El Lissitzky să proiecteze pentru Landesmuseum din Hanovra vestitul «Cabinet de artă abstractă», distrus ulterior de naziști. În anul 1927 a fost deschis în Statele Unite *The Museum of Living Art*, care a pus la dispoziția publicului colecția de artă abstractă a lui A. E. Gallatin. În anul 1937, *Museum of Non-Objektiv Painting* din New York a fost fondat încă înaintea muzeului Guggenheim, iar în anul 1939 *Museum of Modern Art* se muta în clădirea sa din apropiere de Fifth Avenue. În anul 1947 am sărbătorit inaugurarea Muzeului de artă modernă de la Paris.

Această întîrziere se răzbună. Nici chiar eforturile conjugate ale lui Georges Salles și Jean Cassou n-au permis să se recupereze enormul handicap și să se completeze colecția muzeului la nivelul pe care îl poți pretinde unui muzeu modern al orașului Paris. Bernard Dorival, a cărui conducere pricepută trebuie s-o solicităm din nou, regretă numeroasele lacune, pe care le manifestă muzeul în domeniul celebrei «École de Paris» și amintește în acest context de numele lui Modigliani și Soutine. Deosebit de sărăcăcios este reprezentată arta străină. Nu găsim aici încă nici un Malevici, nici un Mondrian, nici un Munch și nici un Kokoschka. Statele Unite, care de cîteva decenii aduc contribuții importante la dezvoltarea artei moderne, nu sînt reprezentate decît cu o singură operă de artă: un «mobil» de Calder! Expresionismul german apare doar cu o pictură de Kirchner. Aceasta era situația schițată de Dorival, cel puțin pentru anul 1961.

Lipsurile muzeului au însă rădăcini mai adînci și se întemeiază pe un retrogradism, pentru care insuficiențele colecției sînt doar un simptom. În Franța statul bate pasul pe loc, adică, mai precis, rămîne mereu un pas în urma dezvoltării. I-a dedicat artei contemporane un muzeu, dar un muzeu
 care expune cele mai frumoase modele de artă

modernă încă nu devine prin aceasta un muzeu modern. Revoluția, care i-a dar artei un chip nou, trebuie să reînnoiască și instituția muzeului. Cerința zilei este renașterea muzeului într-un spirit modern și nu modernizarea unui muzeu vechi. Însă aici s-a întîmplat asta și nimic mai mult. La intrare, sub noua denumire *Musée National d'Art Moderne* se află scris în litere mai mici *Ancien Musée de Luxembourg*. S-a continuat o veche tradiție, nici nu poate fi vorba despre o adevărată înnoire. Muzeul Luxembourg s-a mutat într-o clădire mai mare și are porțile mai larg deschise ca oricînd pentru arta contemporană.

Spiritul francez se caracterizează printr-un ciudat amestec de avînt revoluționar și menținere dîrză a tradițiilor. Jean Cassou este un exemplu. În scrierile sale de istoria artei, el manifestă o profundă înțelegere pentru tendințele de avangardă ale prezentului, fără să se identifice însă cu ele. El stabilește între persoana sa și arta pe care o iubește, o anume distanță și o privește cu ochiul cercetător al sociologului și istoricului, cu căutătura severă a criticului. El surprinde cu deosebită ascuțime primejdiile. Ce este arta modernă? se întreabă și răspunde imediat: « Este însăși arta, în ciuda primejdiei că i s-ar putea răpi etosul, adică orice șansă de comunicare sentimentală, și deci și de a pierde raportul cu realitatea și, prin aceasta, orice șansă de înțelegere intelectuală. » Întrucît convingerile sale fundamentale nu-i vor permite niciodată să fie de acord cu un dualism între spirit și societate, el caută veșnic mijloacele să învingă aceste primejdii și le descoperă în efortul de a « reintroduce arta în viața comună. » Artiștii moderni, care simt necesitatea de a-și « adapta » arta lor la realitățile vieții și se orientează spre arta ceramicii, tapiseriei și frescelor, îi acordă artei din nou o funcție socială și creează stilul epocii noastre.

În anul 1960, Jean Cassou a organizat în colaborare cu Consiliul European extraordinara expoziție « Sursele secolului douăzeci ». Această trecere în revistă a perioadei răsturnărilor dintre 1884 și 1914 cuprinde — în afară de creațiile « artelor

libere » — și domeniul artei aplicate, domeniul arhitecturii moderne, precum și domeniul producției industriale cu mașinile, aparatele și construcțiile ei. Iată ce scrie Cassou despre aceasta: « Faptul creației artistice nu poate fi izolat de totalitatea comunității umane, care tocmai se străduie să-și restructureze situația de pe pămînt, nu poate fi separată de *viața noastră*. Arta participă la o mișcare universală, fără ca această participare să poată fi definită precis sau studiată deosebit. Oare Eiffel, Sullivan sau Perret sînt specialiștii pe care societatea i-a solicitat ocazional să-i livreze vreo lucrare? Nu, în aceste spirite au acționat forțe imanente ale omenirii, ei sînt consilieri, conducători și plenipotențiari ai progresului. »

Nimeni nu s-a exprimat mai energic și mai convingător decît Cassou în favoarea unei dezvoltări care prin reabilitarea meșteșugului, inițiată de Ruskin și Morris, să tindă la o împăcare între artă și industrie, însă muzeul său rămîne rezervat doar creațiilor artei libere și menține astfel separarea dintre artele « frumoase » și cele « minore », pe care *Museum of Modern Art* din New York a înlăturat-o definitiv. La Paris, Muzeul de artă modernă mai are de parcurs un drum lung pînă la acel *Musée des Arts Décoratifs* fondat în anul 1887 și dedicat « artei aplicate. »

Activitatea directorului de muzeu Jean Cassou se desfășoară în limitele impuse de tradiția așezămintelor muzeale franceze, însă înlăuntrul acestor granițe poate contribui mult la ridicarea tinerelor talente și la noua orientare a vieții artistice pariziene. Cassou a contribuit la instituirea « Salonului de Mai », care, începînd din 1945, reunește anual operele a mai mult de 200 de pictori și sculptori într-o panoramă a nivelului de dezvoltare al artei moderne. Este președintele comisiei care organizează în fiecare an expoziția « Les Peintres Témoins de leurs Temps ». Pictorii au fost solicitați să-și verifice posibilitățile artistice pe anumite teme actuale și să « dea mărturie » în felul acesta. La prima dintre aceste expoziții, dedicată temei « Munca », au participat, în anul 1951, peste o sută de

pictori printre care Léger, Chagall și Gromaire. Expozițiile de artă străină, pe care le-a organizat Cassou și care au culminat cu impozantele manifestări ale artei mexicană (1952) și japoneză (1958), au creat o breșă în zidul chinezesc, care încă mai înconjura Parisul, acest oraș al artei, și i-au eliberat pe cîte unii de prejudecata că arta plastică ar fi un monopol francez.

În același spirit a activat Cassou și ca critic de artă. Din numeroasele sale cărți, eseuri, articole și prefețe se desprinde o profundă dăruire față de artă și o înțelegere pentru intențiile artistului care adeseori — ca în cazul sculptoriței Germaine Richier — s-a transformat în prietenie. Cînd a vrut să-l prezinte publicului pe un tînăr coleg, criticul de artă Michel Ragon, a scris despre el și cartea lui: « Pentru a vorbi despre arta modernă trebuie să te înarmezi cu o prejudecată în favoarea ei. Ai nevoie de această prejudecată, de această opinie preconceputǎ, însușită a priori: bună dispoziție, optimism, încredere, un acord deschis și senin cu formele viitorului în plină dezvoltare. Poate că taina unei asemenea înclinații minunate constă în aceea că autorul este — poet. »

Prin aceste cuvinte, fără să vrea, Cassou s-a caracterizat pe sine însuși: căci el a devenit un prieten al artei moderne pentru că avea încredere în viitor, pentru că nutrea simpatie pentru orice îndrăzneală creatoare.

XI. ARTA MODERNĂ ÎȘI CONSTRUIEȘTE O CASĂ PROPRIE !

Statul nu mai poate ține pasul — nici chiar în Statele Unite ! *Museum of Modern Art* din New York își datorează apariția inițiativei particulare, iar existența sa dărniciei unor « trustees » (tutori, giranți — n.tr.) și contribuțiilor celor treizeci de mii de membri plătitori. Cînd, după doi ani de existență relativ tumultoasă, s-a mutat într-o altă clădire, președintele Hoover a transmis urări binevoitoare; din text reieșea însă limpede că la State Department mai dăinuia încă părerea greșită că muzeul fusese creat chiar atunci. Existența sa fusese aflată abia acum ! În anul 1939, cînd și-a luat în primire clădirea proprie de pe 53th Street, președintele Roosevelt l-a denumit « o citadelă a civilizației ». Se convertise oare statul la arta modernă ? În 1946, State Department a achiziționat 79 tablouri ale unor artiști americani în viață și le-a reunit într-o expoziție volantă, care s-a bucurat de apreciere la Paris, și mai tîrziu, în Cehoslovacia. Dar generalul Marshall, pe atunci secretar de stat, a trebuit să recheme expoziția înainte de vreme în Statele Unite, deoarece în cadrul Congresului s-a afirmat că unele dintre tablouri ar fi prea « moderniste », iar altele pictate de artiști bănuiți a fi comuniști. Truman, urmașul președintelui Roosevelt, care nu și-a ascuns niciodată opiniile, n-a procedat altfel nici în privința artei moderne. « Nu vreau să afirm », a spus el, « că sînt artist sau critic de artă, sînt însă de părere că

așa-numita artă modernă nu reprezintă nimic altceva decît elucubrațiile unor găgăuță și leneși. Mai sînt încă foarte mulți artiști americani care cred că aptitudinea de a prezenta lucrurile așa cum sînt în realitate, este indispensabilă pentru un mare artist; aceștia nu fac parte din așa-numita școală modernistă. După opinia mea, producția modernîștilor nu are nimic de-a face cu arta. » Iar președintele Eisenhower remarca în fața picturii murale a lui Léger din clădirea Națiunilor Unite: « Pentru a fi modern, nu trebuie să fii zmucit. » Iar tînărul președinte, care a vrut să înlăture din Casa Albă această tradiție precum și multe altele, a murit înainte de a-și fi putut realiza întrutotul planul de a așeza arta la locul care i se cuvine în viața de stat.

În Statele Unite, arta modernă a găsit precursori și susținători, a găsit însă, mai ales în marii colecționari, și niște meceni puternici, care vroiau să reînnoiască tradiția, stinsă în Europa, de a protegui arta de sus în jos, de a sprijini arta prin mijloacele clasei dominante. În activitatea acestor iubitori de artă, mari industriași și doamne din înalta societate, elementele dobîndirii prestigiului social se interferau cu un idealism cultural dornic de afirmare. Oricîtă însemnătate i-ar reveni însă acestui mecenat modern — ce ar fi devenit, de pildă, Jackson Pollock fără ajutorul lui Peggy Guggenheim? —, lupta pentru afirmarea artei moderne nu a fost dusă de cîteva personalități puternice, ci, în mod semnificativ, în primul rînd de o instituție publică, ea însăși rezultatul unui efort colectiv. În Statele Unite, marele manager al artei moderne a purtat numele *The Museum of Modern Art.*

Istoria acestui muzeu înființat în 1929 începe încă în anul 1913, cînd, cu ocazia celebrei și faimoasei « Armory Show », Miss Lillie P. Bliss, fiica lui Cornelius N. Bliss (Bliss, Fabyan & Co., Selling Agents), îndrumată de amicul ei Arthur B. Davies, a achiziționat primele opere de artă moderniste. Atunci s-a pus piatra de temelie a acelei extraordinare colecții, pe care ea a lăsat-o moștenire în

anul 1931 muzeului înființat din inițiativa ei. Totul a început cu această Armory Show sau, și mai precis: vreo doi ani mai devreme cînd, în noiembrie 1911, trei pictori tineri — Walt Kuhn, Jerome Myers și Elmer MacRae — împreună cu Henry Fitch Taylor, directorul acelei Madison Gallery, care dedicase operelor lor o expoziție aproape neobservată de public, au pornit să discute despre situația artei în Statele Unite. Pentru tinerii artiști progresiști situația era deosebit de dificilă, aproape fără perspectivă. Uriașa dezvoltare economică a țării se afla într-un contrast penibil cu sărăcia și rămînerea în urmă din domeniul vieții artistice. Marile expoziții anuale ale muzeelor și asociațiilor de artiști se conformau regulamentului strict al conservatorismului academic și barau calea spre public oricărei tendințe de afirmare a artei tinere și îndrăznețe, mai ales că pînă și puținii negustori de tablouri se dedicaseră producției obișnuite a pictorilor academiști. După întîlnirea cu impresionismul francez, prilejuită de expoziția organizată de Durand-Ruel în 1885, timp de un sfert de secol țara se zăvorîse aproape ermetic în fața oricărei influențe europene. Peste ocean abia mai răzbătea cîte o știre despre creația marilor solitari Cézanne, van Gogh, Gauguin și Seurat și nu se aflase nimic despre întîmplările revoluționare din domeniul artei plastice din primii zece ani ai acestui veac.

N-au știut nimic — nici n-au vrut să se știe nimic despre ele. Această țară dinamică, ale cărei porți erau larg deschise pentru toate înnoirile vieții industriale, căuta în artă cel mult parcul orașului, în care să te poți reculege de eforturile zilei și să te plimbi în tihnă. Această atitudine amintește de indispoziția manifestată de burghezia franceză față de pătrunderea spiritului modern în artă pe vremea impresioniștilor. Sir Caspar Purdon Clark, directorul lui Metropolitan Museum din New York, declara în anul 1908: « Toată lumea e cuprinsă de neliniște — în domeniul artelor ca și în toate celelalte domenii. Întîlnim aceeași situație în lite-

natură şi în muzică, în pictură şi în sculptură, — iar eu nu pot suporta neliniştea. »
Dificultăţile economice, pe care le întîmpina un artist progresist în asemenea condiţii, nu puteau fi mai mari decît cele de care se ciocniseră la Paris pionierii artei noi. După cum a calculat un american, Vincent van Gogh încasase pentru toate tablourile, pe care le-a putut vinde, suma de 109 dolari. Iată « un record », care n-a putut fi « depăşit » nici chiar în America! Faţă de colegul său francez, artistul american se afla însă într-o situaţie spirituală incomparabil mai dificilă. Chiar dacă tinerii impresionişti se consideraseră nişte paria pentru că nu aveau acces la « Salonul » oficial, ei au continuat totuşi să trăiască într-o lume cultivată, care considera arta drept cel mai înalt bun al culturii şi-şi formase despre artist un concept ideal. Dimpotrivă, în sînul unui popor care trebuise să lupte pentru a depăşi stadiul colonial şi a putea descătuşa, prin liberă concurenţă, imensele surse energetice ale unui continent, avea valoare doar forţa de acţiune şi fermitatea gîndirii practice. În timp ce ştiinţa, în măsura în care slujea progresul şi favoriza dezvoltarea industrială, se afla la mare preţ, importanţa artei şi literaturii nici măcar nu se ivise în sfera de interese imediate a americanului de rînd. La sfîrşitul secolului al nouăsprezecelea, Walt Whitman, cîntăreţul-profet al democraţiei de masă, dedicat cu trup şi suflet aspectului « mijlociu, fizic, concret, democratic şi popular », deci în concordanţă cu spiritul pozitiv, practic al vieţii americane, încercase într-un manifest literar — *Democratic Vistas* — să-i lămurească naţiunii sale funcţia de neînlocuit — pentru că unifică, formează şi trezeşte conştiinţa — a artei şi literaturii. Era o proclamaţie care trebuia să-şi limiteze efectul asupra unui cerc restrîns. Forţa centrifugală a maşinăriei de producţie în perpetuă rotaţie zvîrlea la periferia vieţii sociale tot ce nu avea greutate pentru necesităţile zilei următoare, fiind găsit prea uşor. În felul acesta, artistul american era silit să creeze în vid. Este adevărat că nici nu exista un public de artă care să nutrească aşteptări prea mari faţă

de el, şi nici nu întîlnea, de îndată ce dezamăgea aceste aşteptări, o rezistenţă încărcată emoţional care să fi putut aprinde spiritul său rebel. Şi în Statele Unite au existat dintotdeauna iubitori de artă şi colecţionari cu ochii deschişi pentru ceea ce era nou, însă privirea lor era aţintită asupra Parisului şi nu se aşteptau la nimic din partea unei arte americane. Lor le-a datorat salvarea sa Durand-Ruel, pe ei i-a socotit Vollard printre cei mai buni clienţi ai săi, iar acum, în epoca fauvismului şi cubismului, tocmai Stein-ii — alături de Gertrude şi Leo Stein, şi Michel Stein şi soţia acestuia, — au fost printre primii admiratori ai lui Matisse şi Picasso la Paris. Cînd tinerii artişti americani veneau la Paris, găseau în ospitaliera casă a lui Gertrude şi Leo Stein o colecţie care îi familiariza pe dată cu tot ce avea mai bun avangarda franceză, iar cu ocazia recepţiilor de simbătă seară, devenite celebre, intrau în contact direct cu artiştii francezi. În clasa de pictură pe care Matisse a deschis-o din imboldul lui Michel Stein, s-au înscris aşa de mulţi americani, încît un ziar francez întreba amuzat: « De unde vin toţi aceşti tineri? », răspunzîndu-şi: « Din Massachusetts ». Tinerii americani au intrat foarte curînd în sfera de influenţă a vieţii artistice pariziene, străduindu-se cu o rîvnă adeseori emoţionantă să-şi însuşească elementele moderne ale artei fauve şi cubiste. Ceea ce la Paris se născuse spontan, ca rod al unui individualism categoric, nu putea fi preluat cu uşurinţă, se lăsa cel mult imitat şi îi degrada pe adepţii spiritului artistic francez, transplantaţi într-o lume străină, în epigoni lipsiţi de curajul de a crea ceva original. Trebuia să fi o personalitate atît de impunătoare ca americanul John Marin, care a trăit cinci ani la Paris, din 1905 pînă în 1910, fără să sucombe sub influenţa lui. În limbajul criticii de artă americane se făcea o diferenţiere între « moderniştii » şi « tradiţionaliştii ». Însă alternativa modernism — tradiţionalism, era periculoasă, deoarece putea duce la opinia eronată că e suficient să rupi cu orice tradiţie pentru a deveni modern. Cine îl admira pe Cézanne — şi
 Maurice Prendergast, acest excepţional colorist,

îl descoperise pe Cézanne încă din 1890! — trebuia să ştie din viaţa maestrului de la Aix, cît de legat se simţise acesta de marea tradiţie picturală a Franţei. Nici « barbarismul » fauvilor, nici « antitradiţionalismul » futuriştilor nu trebuia luat prea mult în serios. Trebuia să fi trăit cîndva o mare tradiţie şi să fi suferit din pricina ei, pentru ca să-i poţi declara război cu atîta îndîrjire. Fiii rătăciţi ai unei mari tradiţii rămîneau totuşi fiii ei, deşi aveau să risipească o moştenire bogată. Artiştii americani s-au împotmolit în tradiţionalism tocmai din pricina lipsei unei mari tradiţii picturale americane — din lipsa acelei tradiţii vii, adînc înrădăcinate, care devine un teren atît de fertil pentru dezvoltarea artistică. Un pictor ca Arthur Davies ne exemplifică tocmai dualitatea în care l-a aruncat voinţa sa de a fi modern. El picta într-un stil romantic-pastoral, iar în cadrul expoziţiei Armory Show s-au văzut reprezentări alegorice ca *Naşterea tragediei* sau *Coama muntelui*, care aminteau de Puvis de Chavannes. În acelaşi timp mai era însă şi foarte receptiv faţă de toate curentele artei moderne: el a fost cel care a introdus spiritul de avangardă european, un adevărat al doilea cal troian, în cetatea americană. Iar cînd a rupt cu maniera tradiţionalistă de a picta, construindu-şi în 1915 un tablou ca *Interformed*, pură compoziţie de culori şi forme, acest act a avut la bază mai degrabă o pornire a intelectualului, decît un act de voinţă artistică. Artistul american care vroia să intre în legătură cu curentele artistice europene, recepţiona impulsuri care ajungeau la el de foarte departe şi abia mai puteau declanşa energii creatoare. Oare Maurice Prendergast, al cărui talent coloristic a dat naştere unei opere de mare farmec şi de o categorică îndrăzneală, ar fi dobîndit, în alt climat spiritual, o şi mai mare intensitate artistică? Sau, dimpotrivă, opera lui Lyonel Feininger, care a părăsit America la vîrsta de şasesprezece ani şi a devenit una dintre figurile conducătoare ale mişcării artistice europene, s-ar fi dezvoltat în aceeaşi măsură şi în America? Nu cunoaştem răspunsul la aceste întrebări. Ştim doar că în Ame-

rica, în primul deceniu al secolului nostru, arta plastică a cunoscut o stagnare care se afla în cea mai mare contradicție posibilă cu furtunoasa ei dezvoltare din Europa.

Discuția dintre cei trei tineri pictori și directorul galeriei Madison s-a desfășurat în anul 1911. Dacă am vrea să scriem o istorie a avangardei, începuturile ei în America ar trebui să le plasăm aproximativ în această perioadă și am putea constata paralelisme interesante cu evenimentele franceze din jurul anului 1875. Unul dintre primii apărători ai impresioniștilor fusese fotograful Nadar, care organizase în anul 1874 în galeria sa — 35, Boulevard des Capucines — prima lor expoziție de grup. La New York, fotograful Alfred Stieglitz a transformat atelierul său — 291, Fifth Avenue — într-un refugiu și o centrală propagandistică pentru arta modernă. În anul 1908, cînd a organizat prima sa expoziție de artă — cu desene de Rodin — și a dezlănțuit prin aceasta primul scandal, avea patruzecișidoi de ani și era bine cunoscut în lumea fotografilor. Din pasiune pentru fotografie renunțase în tinerețe la cariera de inginer, și tot ca fotograf a contribuit ca fotografia să fie ridicată la nivelul unui nou domeniu al artei. Revista pe care a publicat-o, se intitula modest « Camera Work », se bucura însă de colaborarea unor scriitori ca Bernard Shaw, Maeterlinck și Gertrude Stein și propaga o artă în sens foarte larg, capabilă să cuprindă toate manifestările aspirației de comunicare vizuală și literară. Împreună cu congenialul său prieten, pictorul și fotograful Edward Steinchen, constituise așa-numita « fotosecesiune », o uniune a fotografilor moderni, iar în *Photo-Secession Gallery*, care îi aparținea, prezenta expoziții de artă fotografică modernă încă mult înainte ca expozițiile de artă modernă să fi șocat publicul și să fi stîrnit atîtea discuții în jurul galeriei sale, încît chiar unii membri ai « secesiunii » să-i întoarcă spatele.

Această *Photo-Secession Gallery* din 291, Fifth Avenue,
271 nu ți-o poți imagina cît era de mică și de modestă.

Pe atunci casa se afla într-o stare părăginită, iar oaspeții erau purtați de un lift hodorogit către ultimul etaj, unde se afla «probabil cea mai mare încăpere mică de acest gen din toată lumea», cum o numea pictorul Hartley, către acel «laborator al artelor», cum îi zicea însuși Stieglitz. Aici au văzut americanii pentru prima oară în țara lor opera unor pictori și sculptori ca Matisse, Henri Rousseau, Cézanne, Picasso, Picabia și Brâncuși. Aici erau deschise toate ușile pentru idei străine, aici creștea însă și credința într-o artă americană nouă. Nume ca Marin, Dove, Maurer, Weber, Walkowicz, Hartley, Bluemer, Nadelman, O'Keefe și Mac Donald Wright erau pe atunci la fel de necunoscute publicului american, pe cît de necunoscute mai sînt și astăzi marelui public european. Mulți dintre ei au găsit însă aici prima posibilitate de a-și expune operele, și chiar dacă aceasta nu însemna pentru ei și un beneficiu material sau măcar un prim pas spre public, pentru că nu reușeau să i se impună, în schimb erau primiți în cercul care se adunase în jurul lui Stieglitz și devenise un adevărat nucleu al spiritului de avangardă. Galeria, care după numărul casei s-a numit simplu «291», a fost primul post avansat al revoluției artistice europene pe teritoriul american — pe un teritoriu ostil, am fi tentați să spunem, atît de net se detașase grupul din jurul lui Stieglitz de lumea care îl înconjura.

Probabil că mai tîrziu activitatea grupului ar fi fost înfierată drept «unamerican activity» (activitate antiamericană — n.tr.). Alfred Stieglitz a fost o personalitate de orientare europeană atît în gîndirea sa, cît și în simțirea artistică. Părăsise America la o vîrstă, cînd personalitatea sa nu dobîndise încă o formă definitivă. Venit în Europa la vîrsta de șaptesprezece ani, a studiat la Berlin și s-a întors, șase ani mai tîrziu, în Statele Unite, luînd cu el din Europa idei care nu aveau «drept de cetățenie» în America: viziunea tragic-eroică a artistului solitar, dualismul dintre spirit și societate, disprețul pentru masa indolentă care se opunea progresului spiritual. Anarhist? Nihilist?

Revista « 291 », pe care a publicat-o mai tîrziu şi la care au colaborat Francis Picabia, Marcel Ducamp şi Man Ray, ar putea confirma această bănuială. Într-adevăr, el îi inocula ţării sale picătură cu picătură acea otravă care ucide organismele maladive, dar care este cel mai puternic stimulent pentru organismele tari. În micul său nucleu de conspirator a adunat toate forţele tinere în plină efervescenţă, încuraja experimentul spiritual şi lupta cu o impunătoare lipsă de compromis împotriva a ceea ce ar fi numit, aşa cum spusese şi Goethe: « rezistenţa lumii obtuze. »

Opinia publică, aţîţată prin Armory Show, a devenit însă atentă şi la activitatea grupului lui Stieglitz. Pînă atunci activitatea acestuia se redusese la un cerc restrîns de spirite iluminate. Era o « elită » într-un sens destul de neamerican. Stătea de o parte. Nu numai că nu contribuise cu ceva la unirea artiştilor, care a creat « Armory Show », dar nici măcar n-a participat direct la expoziţie. Imboldul la acea faptă eliberatoare, cum am putea numi expoziţia « Armory Show », l-a dat un alt grup de pictori, aflat într-o strînsă legătură cu realitatea vieţii americane. Cea mai bună dovadă că şi-au întemeiat creaţia pe o aspiraţie la reînnoire, o oferă chiar reacţia ostilă a criticii de artă. Deoarece au redat fără înfrumuseţare scene ale cotidianului, au fost calificaţi drept « apostoli ai urîtului », « artişti ai gunoaielor » sau « Black gang » (banda neagră). Înainte de a fi devenit artişti independenţi, ei exercitaseră meseria de designer-i şi lucraseră pentru ziare şi firme de publicitate. Stăpînindu-şi bine meşteşugul, ca artişti, ei au căutat noul atît în aspectele formale, cît şi în conţinut. Ei au fost primii care au descifrat sensul poetic al vieţii din marile oraşe, extrăgîndu-şi temele din realitatea lui « American Scene » şi redînd, cu o tehnică împrumutată de la Courbet sau Goya, uneori influenţaţi şi de impresionişti, ceea ce vedeau în jurul lor şi ceea ce iubeau: America lor. În felul acesta şi-au dobîndit dublul merit de a fi combătut un idealism mincinos şi de a fi devenit cronicarii epocii lor. Chiar dacă artei

lor îi lipsea voința de înnoire, care să se manifeste pictural printr-o revoluționare a lumii formelor, creația lor s-a ridicat totuși deasupra unui realism plat prin elementul etic al dragostei pentru simplu și decent, pentru cei slabi și săraci.

Cei cinci realiști — Robert Henri, George Luks, William Glackens, Everett Shinn și John Sloan — erau originari din Philadelphia. Cînd au venit la New York, li s-au mai alăturat încă trei pictori: Maurice Prendergast, Arthur B. Davies și Ernest Lawson. Împreună au format grupul celor « opt », care a organizat în 1908 prima și ultima lor expoziție mare și colectivă, căci grupul lor — unit doar prin aspirația comună la independență, însă altfel tinzînd în direcții diferite — s-a dizolvat cu repeziciune. Expoziția celor « Eight » de la Macbeth Gallery din New York se bucurase însă de o primire atît de bună și stîrnise discuții pro și contra atît de înflăcărate, încît ideea de la care pornise — de a organiza o expoziție a artiștilor independenți, fără juriu — a obținut un puternic impuls. Și chiar dacă în 1910 uriașa expoziție, organizată de trei membri ai grupului « Eight » împreună cu alți pictori într-o casă închiriată pe 35th Street — a eșuat din pricina propriei sale slăbiciuni, adică: din pricina lipsei de unitate și de orientare, nejustificînd o repetare a ei, totuși ideea unei uniuni independente a artiștilor plutea în aer și nu le mai da pace tinerilor pictori.

Walt Kuhn, Jerome Myers și Everett Mac Ray, care au dezbătut în noiembrie 1911 impasul artei din Statele Unite, căutînd totodată și posibilități mai favorabile pentru expoziții, n-au urmărit la început nici un alt scop afară de o expoziție de grup, nou era însă faptul că gîndeau mai departe decît momentul singular al unei expoziții, și se adresau unui număr mai mare de artiști pentru a forma o uniune. Această uniune a și fost de altfel constituită în ianuarie 1912 sub numele de « Associ ationof American Painters and Sculptors » și a cuprins douăzeci și cinci de membri. Șapte membri ai grupului « Eight » au făcut parte din ea, însă ceilalți membri, avînd intenții diferite,

nu puteau fi aduşi la acelaşi numitor. În fond era vorba despre o comuniune de interese a artiştilor, iar elementele direct determinante pentru inscrierea în uniune au fost de natură mai ales materială. Această « Association », limitată la aspectele utilitariste, ar fi rămas fără prea mare eficienţă, dacă forţa dinamică a preşedintelui ei n-ar fi reuşit să spargă cercul strîmt al intereselor.

În conducerea uniunii sale, Arthur B. Davies a desfăşurat un neobişnuit talent organizatoric şi uimitoare calităţi de conducător, ştiind să transmită tovarăşilor de grup convingerile sale chiar şi atunci cînd erau diametral opuse ideilor lor. Cînd a închiriat arsenalul regimentului 69, aflat la intersecţia dintre Lexington Avenue şi 25th Street, urmărea, de fapt, să organizeze o expoziţie de artă americană contemporană, care să se deosebească de celelalte expoziţii anterioare doar prin caracterul său spectacular şi prin proporţiile sale. « Asociaţia » şi-a propus, cum de altfel se află scris în statutele ei, să promoveze arta de avangardă. Indiferent de unde ar veni însă această notă idealistă, era doar un simplu gest frumos. Firește, Davies a întîmpinat o puternică rezistenţă cînd a vrut să mărească expoziţia plănuită şi s-o transforme într-o întreprindere mult mai mare, vrînd să facă o adevărată inventariere a artei moderne din ţară şi din străinătate, o expoziţie unică a tuturor forţelor progresiste, inclusiv a celor mai progresiste şi mai radicale.

În mod cu totul ciudat, ultimul imbold l-a dat o expoziţie de artă modernă, deschisă în Germania. În 1910 la Düsseldorf, « Sonderbund »-ul, pe numele său întreg « Sonderbund westdeutscher Künstler und Kunstfreunde » (Uniunea specială a artiştilor şi prietenilor artei din vestul Germaniei) a încercat pentru prima oară să ofere publicului o privire de ansamblu asupra artei contemporane. Ei bine, în anul 1912, a organizat la Köln o expoziţie asemănătoare, iar catalogul ei a cuprins, alături de numele unor artişti de avangardă germani, şi numele unor postimpresionişti, fauvi şi cubişti

francezi. Răsfoind acel catalog, Davies a înțeles că numai o astfel de confruntare a publicului american cu creațiile fără compromis, înfiorătoare prin noutatea lor, ale spiritului revoluționar, ar fi putut să zguduie opinia publică americană și să determine o nouă orientare a publicului. I-a trimis acest catalog prietenului său Walt Kuhn, aflat într-o călătorie de studii în Noua Scoție, scriindu-i: « De am putea avea și noi o asemenea expoziție ! »

« M-am hotărît într-o clipă », povestește Walt Kuhn. « Mi-am rezervat telegrafic un loc pe vapor. Am reușit să obțin încă unul, în ultima clipă, și am ajuns la Köln înainte de închiderea expoziției. Davies m-a însoțit pînă în port. Cuvintele sale de rămas bun au fost: „Înainte, vei reuși!" » Kuhn a ajuns la Köln în ultima zi a expoziției. Muncitorii începuseră să desprindă tablourile de pe pereți și să lucreze la desfacerea expoziției. Dar ceea ce a mai reușit să vadă, a fost suficient să-l întărească în convingerea sa și să i se imprime ca linie conducătoare pentru expoziția ideală, visată de el, determinînd fiecare pas întreprins în săptămînile și lunile următoare. După scurte opriri la Haga, München și Berlin, ajunge la Paris și se întîlnește acolo cu Alfred Maurer, Jo Davidson și Walter Pach, pictori americani, care aveau posibilitatea să-i netezească drumurile aici. Pach trăia de cîțiva ani la Paris și l-a putut conduce prin lumea artei pariziene. Cu el vizitează artiști, negustori de tablouri și colecționari de artă și încearcă să-i intereseze pentru organizarea unei expoziții americane. S-a ciocnit însă de aceeași lipsă de încredere, pe care o întîmpinase și Durand-Ruel, cînd a vrut să descopere o nouă piață pentru impresioniști în Statele Unite. Nici artiștii n-au fost încîntați de perspectiva de a păși în fața publicului american, considerat încă « lipsit de cultură », și nici negustorii de tablouri n-au înțeles de ce să scoată opere de artă din zona de circulație pariziană în vederea unei încercări într-atît lipsite de orizont. Kuhn și Pach au folosit întreaga lor forță de convingere pentru a sparge zidul de neîncredere și prejudecăți

şi a-şi ajunge scopurile. După aceea însă, întreprinderea a crescut atît de fantastic în mîinile lor, încît au considerat necesar să-l cheme în ajutor şi pe Arthur B. Davies. Acesta a sosit în noiembrie 1912 la Paris şi cei trei au avut de realizat sarcina grea şi plină de răspundere de a selecta pentru «show»-ul lor ceea ce era mai puternic şi mai îndrăzneţ într-o creaţie artistică în plină efervescenţă.

Selecţia lor demonstrează curajul cu care abordau noul şi foarte noul, însă în acelaşi timp şi simţul lor foarte puternic pentru calitate. Cele 500 opere de artă pe care le-au transportat în America, nu ofereau o imagine desăvîrşită a avangardei europene: atenţia se concentrase mult prea puternic asupra Parisului, expresionismul german, considerat încă de mîna doua, era reprezentat doar foarte slab, iar futuriştii italieni lipseau cu desăvîrşire, deşi participarea lor fusese prevăzută şi chiar comunicată presei. Se pare, însă nu se mai poate stabili cu certitudine, că ei ar fi cerut să participe ca grup compact la expoziţie. Ceea ce însă americanii au reuşit să reunească în expoziţia lor din creaţia artistică franceză, aflată în centrul atenţiei lor, este demn de admiraţie. Pentru a oferi o privire de ansamblu istorică, permiţînd citirea dezvoltării artei, însă poate şi pentru a tenta spiritele conservatoare, ei au început mult în urmă, încă în epoca preimpresionistă, pînă la Ingres şi Delacroix, pînă la Corot, Daumier şi Manet, au adus prin douăzeci de tablouri exemple bune de impresionism şi au adunat o mică colecţie de treizeci de opere de artă ale marilor solitari Cézanne, van Gogh şi Gauguin, pentru a mijloci fie doar şi o imagine fugară a creaţiei lor. «Vameşul» Rousseau se putea considera satisfăcut că a fost prezentat în lumea nouă cu zece tablouri, în timp ce simboliştii — în frunte cu Odilon Redon şi Puvis de Chavannes — au fost prezentaţi disproporţionat de mult, fapt explicabil doar prin simpatia lui Davies pentru această orientare artistică, însă justificat ulterior prin ecoul la public în timpul ex-

 poziţiei şi incredibilul succes de vînzare — pentru

Redon, la vîrsta de şaptezeci şi trei de ani, a fost de fapt, cu trei ani înaintea morţii sale, adevărata afirmare.

Colecţia operelor unor deschizători de drum ai revoluţiei artistice consideraţi maeştri de către publicul de artă progresist european, adunată în puţine luni în vederea unei expoziţii, nu putea tinde să fie completă, servind doar ca introducere în curentele de artă contemporane construite pe această temelie. Arthur B. Davies şi Walt Kuhn erau conştienţi că odată cu opera fauvilor şi cubiştilor, încă neconsacraţi nici măcar la Paris, au transportat în America dinamită şi au demonstrat prin aceasta nu numai capacitatea lor de apreciere a valorilor estetice ci şi un mare curaj. Prin această suită de aproape o sută de exemple de artă de avangardă europeană, din care nu prea lipsea nici un nume important, le-au oferit «extremiştilor» marea şansă, s-au îngrijit de un şoc deliberat. În cursul unei scurte vizite la Londra, unde la «Grafton Show» Roger Fry făcea concurenţă expoziţiei de la Köln a Sonderbund-ului, au reuşit să cîştige pentru proiectul lor încă vreo cîteva opere deosebit de tari ale lui Henri Matisse — un caz fericit, căci altfel publicul american ar fi fost ferit de multe necazuri. Erau pregătiţi, după cum spune Milton Brown, să pornească marşul triumfal spre casă: reuşiseră să plaseze bomba cu explozia întîrziată.

Ceea ce pregătiseră ei, reprezenta pătrunderea revoluţiei artistice europene într-un vacuum şi din această pricină nu se putea prevedea dacă forţa ei explozivă, proprie noului, urma să aibe un efect deosebit de puternic sau va fisii într-un spaţiu gol? Publicul american trebuia surprins şi dat peste cap. Ei vroiau să restabilească astfel, printr-o singură lovitură, ceea ce timp de trei decenii fusese omis. Încercarea era temerară, fără precedent în felul ei. Nu putea fi decît cu greu comparată cu cele europene, ca expoziţia Sonderbund-ului de la Köln sau cu Primul salon de toamnă german de la Berlin, deoarece, ca manifestare adresată conştient maselor, a depăşit cadrul unei expoziţii

de artă, calculînd oarecum scandalul, tindea spre senzațional și putea fi desemnată cel mai bine prin cuvîntul englezesc « Show». De parcă s-ar fi așteptat sosirea din străinătate a vreunui circ cu atracții nemaivăzute, începuse cu săptămîni înainte să se bată toba reclamei și să se prelucreze presa.

Firește că pictorii americani n-au lăsat să le scape prilejul de a expune arta lor în fața unui public mare, așa că organizatorii s-au aflat în situația de a face față unui puhoi de tablouri, care a continuat să se reverse și după deschiderea expoziției. Alături de cele 500 opere de artă europene s-au adunat curînd aproape de două ori pe atîtea americane: această superioritate numerică nu reprezintă însă nicicum forță și nu putea să-și afirme superioritatea față de arta europeană. Dimpotrivă, — aproape că s-ar fi putut vorbi mai degrabă despre o concurență neloială. În comparație cu esența artei europene de avangardă, uluitoarea diversitate a lucrărilor americane exprima cu atît mai limpede rigida rămînere în urmă a « tradiționaliștilor», precum și jumătățile de măsură pline de compromisuri și blegi ale « moderniștilor».

Acea « International Exhibition of Modern Art» (Expoziția internațională de artă modernă — n.tr.) care a intrat în istoria artei ca « Armory Show» a fost deschisă festiv la 17 februarie 1913. Sala arsenalului, imensă, însă sumbră și neatractivă, ar fi fost mai degrabă potrivită ca hală de expoziție pentru automobile decît pentru opere de artă. Pereții despărțitori, care împărțeau spațiul într-un labirint de compartimente mai mari sau mai mici, erau împodobiți cu ramuri verzi, totul era inundat de lumina strălucitoare a reflectoarelor, cînta fanfara unui regiment, iar John Quinn, care urma să devină el însuși unul dintre primii colecționari de artă modernă, a declarat într-o scurtă cuvîntare că aceasta este cea mai mare expoziție de artă modernă care a avut loc vreodată în Statele Unite sau în străinătate. Mulțimea de invitați semăna cu un roi de albine agitat, care se aruncă
279 asupra pajiștilor de flori și-și caută cu instinct

sigur hrana convenabilă: se înghesuia în fața tablourilor fauvilor și cubiștilor, se aduna în jurul *Femeii în genunchi* a lui Lehmbruck, făcea coadă în fața acelui *Nud coborînd pe scări* a lui Duchamp, senzația incontestabilă și «succesul de scandal» al expoziției.

Judecînd după numărul vizitatorilor, primirea pe care cele trei orașe New York, Chicago și Boston au făcut-o consecutiv expoziției, n-a fost unitară. La New York s-au numărat șaptezeci și cinci de mii de vizitatori, la Chicago 20 000, în timp ce la Boston nu s-a manifestat prea mult interes. La fel de neunitară a fost și reacția presei și a criticii de artă. Aici nu exista încă acel public de artă pretențios, plin de superioritate, care pe vremea impresioniștilor consfințise cu risete și indignare fiecare pas înainte pe pămîntul virgin al artei noi. Ceea ce i-a atras la New York la «Armory» și la Chicago la «Art Institute» pe cei treisute de mii de oameni, a fost curiozitatea care n-a fost înșelată, a fost atracția extravaganței și exoticului. Doar la Chicago au avut loc manifestații de protest: studenți ai Academiei de Arte au ars în public trei păpuși, reprezentîndu-i pe Matisse, Brâncuși și Walter Pach, însă și aici scandalul s-a demonstrat a fi cea mai bună propagandă. Presa s-a aruncat cu entuziasm asupra «circului de artă», i-a lăudat fără rezerve pe organizatori pentru temerara lor încercare, deschizîndu-și pentru prima oară coloanele unor discuții vii pe probleme de artă și bun gust. Primele voci ostile s-au făcut auzite abia prin intrarea în acțiune a criticii de breaslă.

Kanyon Cox a scris pentru «Harper's Weekly» un studiu despre «spiritul modern în artă», un articol foarte temeinic, bine construit, pe alocuri chiar spiritual, însă caracteristic pentru atitudinea criticii de artă conservatoare. Nu ne putem permite să ne îndoim nici de onestitatea și nici de cunoștințele de istoria artei ale acestui critic, considerat o autoritate, și ne inspiră simpatie faptul că și-a început atacul cu un fel de mărturisire. A recunoscut că n-a pășit în sala de expoziție fără preju-

decăți, dar că și-a amintit de aprecierile greșite care amăriseră viața unui Courbet și Millet, că a vrut să se ferească de conservatismul care apare în mod firesc odată cu vîrsta și că și-a însușit avertismentul redactat în catalogul expoziției, că frica de ceea ce este altfel sau încă necunoscut înseamnă frică de viață. În ciuda acestor intenții bune, el a ajuns să respingă total arta europeană de avangardă. Despre cubism afirma că înseamnă de-a dreptul nimicirea totală a artei picturii. « Ne aflăm la marginea unei prăpăstii», avertiza el, « și trebuie să ne întoarcem, sau să cădem în abis». Despre Rousseau-Vameșul scria: « Opera sa este cu desăvîrșire nevinovată și cu totul lipsită de gust, iar tablourile sale seamănă, la scara corespunzătoare, cu realizările unui copil de șapte ani». Despre Cézanne: « După părerea mea n-a avut nici pic de talent». Despre Gauguin: « Pictor decorativ, însă în pragul nebuniei». După părerea lui Cox, din tablourile lui Van Gogh nu se putea citi nebunia, ci mai degrabă impotența artistică. Opera tîrzie a lui Rodin o considera ruina unui mare talent. Însă criticul și-a îndreptat toată supărarea sa împotriva lui Matisse: « Din tablourile sale ne privește nu nebunia, ci o nerușinare malignă». Iar concluzia suna cam așa: « Stomacul se revoltă împotriva acestor deșeuri pentru că nu pot fi utilizate de om».

În cor cu Kanyon Cox, aproape întreaga critică de artă vorbea despre « sfîrșitul artei», exprimînd prin aceasta un adevăr, care nu mai avea nevoie decît de o precizare. Era sfîrșitul artei conservatoare, sfîrșitul academismului. Arta a devenit peste noapte subiect de discuție în America, iar caricaturiștii, care transformaseră cubismul într-o manieră proprie, i-au creat prin aceasta o anume popularitate. America s-a dovedit o importantă piață pentru arta modernă: pentru suma totală de 45 000 dolari s-au vîndut 200 opere de artă europeană și 50 americane, și este de remarcat că au găsit amatori tocmai expresiile extreme ale avangardei. Picabia a fost remarcat în mai mare
 măsură decît Picasso; a venit la New York în peri-

oada expoziției Armory Show, și-a expus operele la Stieglitz, iar printr-un articol obiectiv și deștept despre cubism a contribuit în mod esențial la lămurirea acelora care vroiau să fie lămuriți. Marcel Duchamp, care la Paris era cunoscut doar de puțini, a devenit celebru; un negustor de tablouri din San Francisco, Frederic C. Torrey, a cumpărat, fără să-l vadă, acel *Nud coborînd scara*, ironizat în presă drept o « explozie într-o cărămidărie» și parafrazat în sute de feluri de desenatori, iar tabloul care fixa actul coborîrii pe scară în cinci faze de mișcare, a devenit piesa de efect a colecției lui Walter Arensberg. Stieglitz a achiziționat de la Kandinsky o *Improvizație*, iar Metropolitan Museum a fost primul muzeu din America care și-a deschis porțile pentru arta lui Cézanne, cumpărînd *Dealul săracilor* la prețul de 6 700 dolari. Printre marii colecționari, care s-au convertit cu această ocazie la arta modernă, s-au aflat — alături de John Quinn — Arthur Jerome Eddy și Albert C. Barnes. Și — last but not least — Miss Lillie P. Bliss.

Cincisprezece ani după Armory Show, în luna mai a anului 1929, un bogat colecționar, A. Conger Goodyear, care-și cîștigase merite în legătură cu Albright Art Gallery, a primit o invitație la dejun în casa familiei Rockefeller. În afară de Mrs. Rockefeller mai erau de față două doamne, și Goodyear nu-și putea explica ce determinase onoarea acestei invitații, pînă ce amfitrioana nu s-a adresat, în timpul prînzului, uneia dintre prietenele sale: « Oare să nu-i punem domnului Goodyear problema care ne frămîntă?» Problema care le frămînta, se referea la faptul că cele trei doamne vroiau să fondeze un muzeu. După ce Arthur B. Davies a murit, cu un an în urmă, visul său cel mai temerar — un muzeu al artei moderne — a continuat să preocupe cele două doamne din înalta societate, cu care îl discutase adeseori. Acestea erau Miss Bliss și Mrs. Cornelius C. Sullivan, care colecționa artă modernă încă din anul 1920. Miss Bliss își petrecuse iarna în Egipt și se reîntîlnise

acolo cu o veche cunoştinţă, Mrs. John D. Rockefeller. În timp ce, în primăvara următoare, Mrs. Rockefeller, care se lăsase imediat cucerită de planurile prietenei sale, călătorea spre patrie, s-a întîlnit întîmplător pe vapor cu Mrs. Sullivan şi a discutat planul şi cu dînsa. Oare de ce să nu poţi fonda şi un muzeu, tot aşa cum ai fonda un orfelinat? După aceasta, trebuie, fără îndoială, făcut primul pas: să se formeze un comitet.

Comitetul de organizare a fost curînd format. Din cele opt persoane, şapte jucau un rol important în viaţa societăţii americane şi purtau nume cu certă sonoritate în lumea economiei şi a presei. Al optulea membru al comitetului era însă un tînăr de douăzecişişapte de ani, care fusese ales să preia conducerea muzeului. De ce tocmai el, Alfred H. Barr, un tînăr istoric de artă, care avea catedră la colegiul din Wellesley? Răspunsul este simplu: pentru că el era singurul — singurul în Statele Unite, care-şi luase arta modernă ca specialitate.

Întîlnim astfel în lumea managerilor — şi încă în Statele Unite! — un intelectual pur, un tip clasic de om de ştiinţă. Omul care nu fără dreptate a fost numit cel mai puternic «tastemaker» (făcător de gusturi .. n. tr) din Statele Unite şi, poate, din toată lumea, ca apariţie exterioară nu arată a personalitate dinamică, radiind forţă de convingere. Astăzi el este un om la şaizeci de ani, creează impresia de tinereţe prin înfăţişarea sa uscăţivă, dar într-o conversaţie cu el vei simţi în aceeaşi măsură atît lipsa focului tineresc, cît şi a sinceităţii şi căldurii, care fac ca întîlnirile cu colegul său, istoricul de artă şi directorul de muzeu J. J. Sweeney să fie un eveniment. Pe mulţi artişti, pe care i-a vizitat în atelierele lor, i-a dus la disperare prin tăcerea sa. Tace cînd este entuziasmat, dar tace şi cînd e decepţionat. Din spatele unor ochelari puternici, privirea sa pare să-l surprindă pe vizitator cu indiferenţă turbure, pentru a-l părăsi apoi degrabă, fixînd un punct în cameră sau uitîndu-se afară, prin fereastră. În mijlocul conversaţiei cade

 pe gînduri, se pare că s-a întîmplat chiar ca în

mijlocul unei conferințe, să fie atît de prins de cartea din care vroise să citeze o frază, încît să-și uite pentru minute în șir publicul. Un profesor distrat? Un om timid, care se ascunde în spatele inaccesibilității? După o conversație care a avut o desfășurare destul de neinteresantă, ne reține, în timp ce ne luăm rămas bun, și începe să conferențieze: fără pasiune și fără temperament, însă cu insistență. Acest muzeu, zice, se întemeiază pe doi piloni fundamentali: pe revoluția artistică pornită de la Paris și — să nu se uite niciodată — pe ideile celebrului «Bauhaus». Și la numele «Bauhaus» ridică degetul în sus.

Alfred Hamilton Barr s-a născut la 28 ianuarie 1902 la Detroit, Michigan, și-a petrecut însă tinerețea la Baltimore, unde a urmat la școala latină. Se trage dintr-o familie de teologi presbiterieni scoțieni; preoți au fost bunicul său, tatăl său și doi dintre unchii săi și poate că unele trăsături de caracter ale sale se pot explica tocmai datorită acestui mediu: seriozitatea de magistru, severitatea ascetică, rîvna de a converti și nonconformismul. «A trebuit să mă feresc totdeauna ca nu cumva să mă opun din plăcerea pură de a fi în opoziție», recunoaște el, «și poate că aceasta are de-a face tocmai cu ceea ce este scoțian și presbiterian în mine». Ambiția sa, — pentru a nu spune încăpățînarea sa —, s-a manifestat atît prin exclusivitatea cu care tînărul istoric al artei s-a aplecat asupra artei timpului său, cît și prin concepția modernă despre artă, care îl făcea ca încă multă vreme să fie unic în țara sa și printre colegii săi. Cînd a încercat să obțină un «Fellowship» (bursă — n. tr.) a Fundației Harvard, care să-i creeze posibilitatea să petreacă un an în Europa, a scris: «Aș vrea să studiez cultura europeană *contemporană* ca să string material pentru o teză despre "Mașina în arta modernă". Recunosc că socotesc arta contemporaneității mai interesantă și mai emoționantă decît arta perioadei Sung sau arta Quattrocento-ului». N-a obținut bursa respectivă, așa că și-a finanțat singur călătoria, intenționată pentru anul 1927, din economiile sale. A străbătut întreg continentul

în lung şi lat. Cea mai importantă etapă a călătoriei sale a fost însă fără îndoială Germania şi îndeosebi Dessau cu Bauhausul său. Dacă exista un loc pe lume unde spiritul artistic european să se poată întîlni cu cel american, atunci acesta putea să fie numai Dessau.

Tabloul pe care ni-l mai facem încă adeseori despre modul în care a răzbătut spiritul modern în artă, necesită o corectură importantă. Părerea că pe teritoriul european revoluţia artistică s-ar fi desfăşurat sub predominaţia voinţei formale franceze, în timp ce ţările anglo-saxone ar fi cunoscut o rigidă rămînere în urmă, este doar limitat corectă şi poate fi menţionată doar dacă privirea este aţintită rigid asupra artelor «frumoase» sau «libere». În Statele Unite, creaţiile care au însemnat îmbogăţirea şi revoluţionarea formei s-au născut nevinovat şi fără pretenţia de a se afirma artistic prin însăşi forţa necesităţii şi în strînsă conexiune cu construcţia industrială a ţării în toate domeniile progresului tehnic. Zgîrie-norii, construiţi pentru prima oară la Chicago şi mai tîrziu şi la New York în faţa privirilor uimite ale oamenilor, au dus la frîngerea tradiţiilor constructive şi la o dezbatere fructuoasă între tendinţele conservatoare şi cele progresiste. Un arhitect ca Henri Hobson Richardosn mai construia încă zgîrie norii într-un stil masiv, care dădea clădirilor sale înalte impresia de palate ale Renaşterii, trase cu forţa în înălţime şi în lăţime. Abia Henri Sullivan şi marele său elev Frank Lloyd Wright au văzut cu limpezime că un zgîrie-nori este mai mult decît doar o casă înaltă şi, considerîndu-l o formaţie *sui-generis*, l-au supus propriilor sale legi. L-au eliberat de formele stilistice ale trecutului, de ornamentică, lăsînd scheletul de oţel purtător să iasă tot mai îndrăzneţ de sub «pielea» ocrotitoare şi au creat prin aceasta construcţii care — prin claritatea articulării şi prin mărturisirea făţişă a scopului — nu numai că au convins, dar au mai şi revelat o frumuseţe nouă, proprie lor. Cu patosul lui Marinetti, Sullivan ar fi putut să afirme că

o clădire modernă din beton, oțel și sticlă se înalță mai ușor și mai liber către cer decît o catedrală gotică. Celebra sa maximă «Form follows function» (forma urmează funcției — n. tr.) sună mult mai modest.

«Forma urmează funcției»: această aserțiune seacă și dură părea să pună forma și modul de a crea forma într-un raport de dependență cu funcția, să excludă deci libertatea creației sau cel puțin să o limiteze la un minimum. De altfel nici nu s-a adresat în primul rînd artiștilor ci unui grup de «formatori», care s-au încadrat în procedeele de lucru ale producției moderne de masă. Adică acelor «proiectanți» sau «designer»-i, care dădeau produsului industrial o formă «corespunzătoare funcției» și «corespunzătoare materialului», dar și unor arhitecți, care abia se mai deosebeau de ingineri, după cum și deosebirea dintre construcția de case, cea industrială sau de poduri dispărea din ce în ce mai mult —, inginerilor constructori deci, care au devenit proiectanți de orașe, proiectînd la planșetă așezări întregi, noi cartiere orășenești. În munca lor, trebuiau să țină seama de factori economici și tehnici, trebuiau să gîndească rațional și social. Ceea ce creau, trebuia să fie aplicabil la mii ba chiar la milioane de oameni și pe bună dreptate orice arbitrar, orice «libertate artistică», orice jucărie estetică erau strict interzise. Dacă adaptarea la scop crea construcții care mai erau și frumoase — cu atît mai bine! Însă elementul estetic și-a pierdut din importanță în fața sensurilor utilitare, justificînd întrebarea, dacă nu cumva între această formă modernă și formele artistice nu se înalța o opoziție implacabilă. Dacă arta în sensul ei cel mai profund — și acest lucru îl mai afirma și Picasso — mai era încă «un joc nobil», apoi ea începea tocmai acolo unde funcția era înălțată la rangul de principiu creator.

Chiar dacă principiul «form follows function» era preluat și repetat ca o rugăciune, Sullivan a rămas toată viața lui, prin concepțiile sale revoluționare despre arhitectura nouă, un fel de «predicator singuratec în pustiu». Gîndirea academică —

pe care Sullivan o considera încărcarea arhitecturii cu cuvinte şi fraze — respecta rigid normele tradiţionale, împiedica dezvoltarea contemporană şi realistă a arhitecturii şi îi îngreuna artistului posibilitatea de a se inspira din «lumea înconjurătoare a maşinilor». În felul acesta nu se putea ajunge, ca la Paris, la acea întinerire a artei iniţiată de arhitectul-pictor Cézanne, la acea pătrundere a principiilor moderne de formă în creaţia artistică, la acea nouă «concepţie despre realitate», care «nu mai putea fi exprimată într-o manieră pur vizuală sau optică». Probabil însă că trebuia să fii totuşi european ca să ai ochi şi să înţelegi că zgîrie-norii sînt o creaţie nouă, admirabilă, a spiritului uman, care depăşeşte utilitarismul pur. Probabil că cei mai mulţi americani au zîmbit în faţa entuziasmului cu care Paul Bourget, autorul unor romane mondene destul de convenţionale, vorbea despre zgîrie-nori, după călătoria sa în America din anul 1895. «Porunca firească a utilităţii», scria el, «poartă în sine principiul frumuseţii, şi aceste clădiri îşi afirmă utilitatea cu asemenea forţă de convingere, încît simţim o ciudată emoţie la vederea lor. În faţa noastră se schiţează prima experienţă a unei arte noi, a unei arte democratice, a unei arte creată de mase pentru mase . . . » Pe atunci doar puţini americani au văzut o legătură între conceptul de «artă» şi realizările epocii industriale, rezultat al spiritului inventiv american şi al talentului organizatoric american. Spiritul materialist al lumii «business»-ului a făcut ca înnoirile uriaşe în domeniul construcţiei de case şi industriale, la fel ca şi reuşitele obţinute cu mijloacele de comunicare moderne, ca fotografia şi filmul, să rămînă încă despărţite de ceea ce era artistic; de altfel reprezentau un teritoriu neexplorat încă, în care abia acum trebuia să acţioneze voinţa de formă artistică. Cînd aceasta se întîmpla — ca de pildă în filmele lui Chaplin — nici măcar nu era apreciată ca manifestare artistică. Admiraţia pentru «genialul artist» Chaplin a fost o chestiune europeană. Ideea unei arte democratice s-a dezvoltat însă
 în Anglia — e adevărat, cu o ostilitate declarată

împotriva producției industriale. Mișcarea a apărut ca urmare a «depresiunii» meșteșugului, a artizanatului, a artei aplicate; ea și-a orientat atacul împotriva generalizării vieții moderne și a mecanizării muncii, combătînd însă în același timp și concepția artistică, în care creația artistică este rezervată doar «creatorului» dăruit cu inspirație divină, înălțat deasupra maselor, doar satisfacției artistice a unei elite. Ideile lui Wiliam Morris erau pline de patos etic și izvorau din concepția că socialismul îi recunoaște muncii o demnitate, acordîndu-i egalitate în drepturi alături de creația artistului. Între activitățile artistului, arhitectului, inginerului, artizanului și meșteșugarului au existat deosebiri ierarhice — nu deosebiri esențiale! Orice creație a mîinii omenești, făcută fără scop sau legată de un scop, se putea pretinde rezultatul unui efort nobil, a unei calități de originalitate sau creativitate și să revendice atributul frumuseții. S-a creat astfel posibilitatea să se lege între ele prin conjuncția *și* două concepte, considerate pînă atunci două mărimi necomparabile: arta *și* meșteșugul, Kunst *und* Handwerk, Arts *and* Crafts, Arts *et* Métiers. A început să-și croiască drum imaginea unei *unități a artelor*.

Nu este întîmplător că această mișcare a avut un puternic ecou în Germania. Spiritului german îi este proprie capacitatea de a generaliza. El mai are însă și darul gîndirii metodice, sistematizatoare. O operă colectivă, care să unească sub conducerea arhitecturii toate artele, excluzînd elementul antiindustrial și depășind prejudecățile împotriva mașinii, putea fi doar rezultatul unei gîndiri radicale, a unei concepții cu totul noi despre frumusețe. Însemna însă amîndouă în același timp: și o întoarcere la meșteșugul trecutului, și o aprobare a prezentului aflat sub semnul progresului tehnic. Cerea respect pentru căutarea plină de îndrăzneală a artistului creator, dar și un acord bucuros cu principiile raționaliste, de calcul rece, științific ale arhitecturii industriale, deci o punere laolaltă și o împăcare a elementelor celor mai contradictorii. Această operă colectivă trebuia să fie stăpînită

de un spirit practic, obiectiv, avea însă în aceeași măsură nevoie și de un element irațional, de o credință așa cum a fost ea exprimată cu limpezime pătimașă în manifestul de constituire al «Bauhaus»-ului în anul 1919: «Arhitecți, sculptori, pictori, cu toții trebuie să ne întoarcem la meșteșug. Căci nu există o „artă profesională". Nu există o deosebire esențială între artist și meșteșugar. Artistul este doar o treaptă superioară a meșteșugarului. Harul ceresc îi permite ca din mîna sa, în rare momente luminoase, aflate dincolo de voința sa, să înflorească inconștient arta, însă temelia meșteșugului este absolut necesară oricărui artist. În el se află izvorul primar al activității creatoare. Să formăm deci o nouă breaslă a meșteșugarilor, în care să nu existe pretenția împărțirii în clase, vrînd să înalțe un zid trufaș între meșteșugari și artiști. Să vrem, să gîndim și să creăm împreună noua construcție a viitorului, care va cuprinde totul într-o singură întruchipare: și arhitectura, și plastica, și pictura și care se va înălța spre cer din milioane de mîini de meșteșugari ca simbol de cristal al unei credințe noi, viitoare». Firește, «Bauhaus»-ul nu s-a născut din nimic. Pentru a-i dezvălui rădăcinile istorice ar trebui să evocăm mult și multe: în afara influențelor străine, să ne gîndim la acel «Jugendstil» care în Germania a fost o mișcare de o violență cu adevărat tinerească, la acel «Deutscher Werkbund», care a sistematizat și dus mai departe ideile pornite din Anglia, să ne gîndim însă și la faptele multor pionieri. Belgianul Henry van de Velde, care a renunțat la pictură pentru arhitectură și a dezvoltat printre primii ideile formei spațiale moderne și principiile de construcție funcțională, fusese însărcinat încă în anul 1902 de marele duce de Weimar cu organizarea unui seminar de artizanat. Din inițiativa sa a fost chemat Walter Gropius la Weimar. Noul institut, a cărui conducere a preluat-o acesta, cuprindea Academia de Artă și Școala de meserii și și-a datorat numele de «Bauhaus» similitudinii cu acele
 «Bauhütte» medievale, care indicaseră și pictori-

or grupului i «Brücke» drumul spre o activitate comună.

Ce avea însă de a face arta unui Kandinsky sau a unui Klee, a unui Feininger sau a unui Schlemmer — ce căuta «marea» artă într-un institut, al cărui scop mărturisit era construcția și a cărui sarcină consta în formarea de arhitecți, de proiectanți, artizani și meșteșugari? A construi, după concepția lui Gropius, izvora dintr-o tendință elementară de a da formă, care nu era «nici o chestiune intelectuală și nici una materială», «ci pur și simplu o parte integrantă a substanței vitale a unei societăți civilizate». Omul a fost creator — «homo faber» — oriunde și-a creat o lume a sa: atît în microcosmosul obiectelor utilitare de la cea mai simplă unealtă de gospodărie pînă la frigider, de la pana de gîscă ascuțită pînă la mașina de scris, de la cazma la plug și tractor, cît și în macrocosmosul așezărilor sale de la sat pînă la oraș. «A da formă» n-a fost un privilegiu al artistului, ci o funcție biologică, ca respiratul; această funcție n-a creat doar obiecte ale unei lumi exterioare, ci a pătruns în toate domeniile lumii sociale; activitatea sa a avut o orientare socială și a cuprins viața sub toate aspectele ei. Pornind de la unitatea fundamentală a oricărei creații, Gropius i-a indicat pe bună dreptate arhitecturii, acestei arte sociale *par excellence*, sarcina de a chema forțele creatoare de toate felurile să slujească întregii comunități și să se unească sub acoperișul «Bauhaus»-ului. Walter Gropius n-a fost un Mecena: el nu i-a chemat pe artiști să colaboreze cu el, pentru ca să le asigure o bază de existență. A fost un promotor al artei într-un sens foarte înalt pozitiv, pentru că a recunoscut o însemnătate covîrșitoare imaginației creatoare, instinctului artistic de joc, căutării și experienței libere și, fără intenții, experimentului cu forme și culori. Înlăuntrul întreprinderii Bauhaus el i-a acordat artistului funcțiile foarte importante de educator și experimentator, iar în sînul societății omenești sarcina de a «crea o orînduire nouă». În felul acesta a grăbit sfîrșitul artistului izolat care încă mai avea în fața ochilor

drept simbol biografiile tragico-eroice ale marilor solitari. El a contribuit astfel la afirmarea unui nou optimism: artistul, care nu mai era silit să trăiască la periferia vieții sociale, i se alătura meșteșugarul în calitate de «maestru al formei», hotărît să depună o activitate legată de un scop deoarece era chemat să participe activ la construirea unei lumi noi.

În scrierea sa: *Despre spiritualitate în artă*, Kandinsky afirmase încă în 1910 că «ne apropiem tot mai mult de epoca constructivismului conștient și rațional, că, în curînd, pictorul va fi mîndru să poată interpreta constructiv operele sale (spre deosebire de impresioniștii puri, care erau mîndri că nu pot să lămurească nimic), că am și ajuns să avem în fața noastră epoca unei creații cu scop definit. . . .» Dar și Paul Klee, acest artist care se scruta pe sine însuși, vrînd să-și audă pornirile cele mai profunde, și afirma despre sine că: «Nu pot fi înțeles aici și acum, pentru că trăiesc deopotrivă cu morții și cu cei care nu s-au născut încă», s-a încadrat în sistemul de învățămînt de la Bauhaus, unde a condus pictura pe sticlă, apoi țesătoria, mai tîrziu o clasă de pictură și și-a limpezit pentru el și pentru elevii săi ceva ce pînă atunci făcuse inconștient — «orientarea în spațiul formal» cum o numea.

În activitatea colectivă de la Bauhaus, arhitectura avea indiscutabil rolul conducător; sub conducerea ei, Bauhaus a devenit un așezămînt de educație a creației vii, fiind obligat chiar prin aceasta să țină deschise porțile prin care intră noul, indiferent de unde venea și încotro pornise. Iată însă că acele curente, care pătrundeau din străinătate în Bauhaus și erau acceptate de el de bună voie, tindeau spre un radicalism în vădită opoziție cu spiritul liberal, conciliant al lui Gropius. Olandezul van Doesburg reprezenta ideile mișcării olandeze «Stijl», grupată în jurul lui Mondrian, în timp ce maghiarul Moholy-Nagy, ca profesor, a ajutat să pătrundă în Bauhaus constructivismul de nuanță rusească. Aceasta a însemnat o

cotitură puternică spre funcționalul pur și strict constructiv. Tensiunea dinăuntrul acestui institut, care vroia să unifice elementele cele mai contradictorii într-o colaborare armonioasă, trebuia să crească în felul acesta pînă la explozie. O formulare ca: «Ceea ce este util, este și frumos», despre care Gropius afirma că este doar pe jumătate adevărată, tindea să devină o deviză cu valabilitate absolută. Pictorii de la Bauhaus, care veniseră de la «Sturm» sau fuseseră apropiați de «Blauer Reiter», au părăsit primii Bauhaus-ul, considerînd că o artă expresivă, încrezătoare în forțele intuiției, devenise de prisos, dacă nu chiar nedorită. În 1928, cînd Bauhaus-ul a fost părăsit și de Gropius, institutul a cunoscut o decădere temporară sub conducerea arhitectului elvețian Hannes Meyer, un materialist lipsit de simț artistic, pînă ce în 1930 Mies van der Rohe a preluat conducerea și a reluat firul ideii de Bauhaus, reprezentat de Gropius.

Oare, în cele din urmă, puternicile tensiuni din sînul său ar fi destrămat Bauhaus-ul oricum? Oare intenția lui Gropius de a realiza o punte între artă și lumea modernă a producției de masă a fost doar un vis frumos? Nikolaus Pevsner pare să fie de această părere, deoarece el consideră Bauhaus o întreprindere, care, odată destrămată, n-a mai găsit o continuare. «Gropius a nădăjduit că ar putea să existe o asemenea punte», scrie el, «iar Bauhaus a făcut frumosul efort de a-i reuni sub același acoperiș pe Klee și pe alți reprezentanți ai artei abstracte. De atunci nu s-a mai făcut însă nici o încercare încununată de succes în acest sens».

Împotriva grupului Bauhaus s-au ridicat de timpuriu, la cîțiva ani după constituirea sa, aceleași forțe reacționare care au fost dușmanii jurați ai oricărei înnoiri în artă. Sub presiunea guvernului, el a trebuit să părăsească, în anul 1925, orașul Weimar și să se mute la Dessau, pentru ca în anul 1933 să fie interzis cu totul, iar clădirea proiectată de Gropius, un frumos model de arhitectură mo-

dernă, transmisă unei organizații naziste de tineret. Mulți dintre maeștrii Bauhaus-ului au emigrat. Gropius a devenit, în 1938 conducătorul Școlii de arhitectură de pe lîngă Universitatea Harvard, Mies van der Rohe a conferențiat la Chicago, Moholy-Nagy a întemeiat acolo, în 1937, «New Bauhaus». Desigur, Pevsner este îndreptățit să nu-i acorde acestei «emigrări» a ideilor Bauhaus-ului în Statele Unite o importanță exagerată și să constate sec că astăzi există din nou o prăpastie între arhitectură și arta plastică. Însă ideea conducătoare a Bauhaus-ului — unitatea fundamentală a întregii creații și coordonarea, astfel posibilă, a artelor — influențase încă în 1927, deci într-o perioadă în care se mai afla sub conducerea lui Gropius, gîndirea unui american, și a luat împreună cu el drumul spre America.

Fără Alfred Barr, «Museum of Modern Art» ar fi devenit probabil o variantă americană a muzeelor «Luxembourg» de la Paris sau «Tate-Gallery» din Londra. Ambițiile întemeietorilor săi nu depășeau aceste limite, așa că în primii ani ai existenței sale s-a mulțumit să expună operele de artă plastică în niște săli închiriate. Faptul că a crescut, și nu numai în sens spațial, că a depășit intențiile sale inițiale și a devenit o instituție publică, care, ca Bauhaus-ul, atrăgea totalitatea lumii creatoare moderne în sfera sa, s-a datorat, ca forță motrice, acelui om, care ca tînăr istoric al artei la Wellesley lărgise conceptul de «artă modernă» în asemenea măsură, încît cursurile sale au reușit să cuprindă, în afara artei plastice și arhitecturii, cinematografia, filmul, muzica și teatrul. În sensul lui Gropius, voința sa a fost de a «le arăta limpede oamenilor tineri ce inepuizabile mijloace se pot descoperi în formele nenumăratelor produse moderne». În acest scop îi trimitea în magazinele cu preț unitar, în așa numitele Five-and-ten-Cent-Stores, unde pentru un dolar puteau să-și aleagă obiecte, care se distingeau printr-o formă excepțională. Directorul de muzeu Barr a preluat

moştenirea istoricului de artă Barr: în 1938 a deschis la muzeul său expoziţia «Obiecte utile mai ieftine de 5 dolari».
Planul muzeului schiţat de Barr în 1907 proiecta cursul său de artă modernă la proporţiile uriaşe ale unui nou fel de institut de artă, care cu greu poate încăpea în conceptul de muzeu. El a plănuit o instituţie de învăţămînt estetic de tip nou, care să ţină seamă de faptul că publicul reprezintă un fenomen de masă, o academie de artă pentru toţi, o arenă în care să se desfăşoare o artă modernă, în măsura în care se exprimă vizual. Înlăuntrul unei asemenea întreprinderi, funcţia fundamentală a muzeului — de a păstra şi expune opere de artă — nu mai putea fi decît una din cele multe. Muzeul reprezenta sîmburele solid, în jurul căruia se grupau diferitele secţii ale întreprinderii. Cuvîntul «întreprindere» se impune aici, deoarece — spre deosebire de caracterul static al unui muzeu, care îi acordă vizitatorului său doar rolul pasiv de privitor — indică tocmai caracterul dinamic al acestui centru spiritual, care trebuie să confrunte un public de masă cu spiritul timpului său şi cu formele prezentului şi să-l lase să participe la viaţa artei. Din sanctuarul — rezervat unor puţini — care fusese pînă atunci, muzeul trebuia transformat într-un loc de întîlnire al tuturor: într-o casă a comunităţii, un «community centre». În anul 1929, realizarea unui proiect atît de ambiţios nici măcar nu putea fi imaginată. Cea mai grea criză economică pe care o trăise vreodată ţara îşi arunca umbra asupra anilor în care se constituia muzeul. Fără subvenţii de stat, redus la contribuţiile unor «trustees» şi la afluenţa publicului, Barr şi micul său grup trebuiau să-şi irosească forţele pentru a obţine sumele necesare şi a mări numărul vizitatorilor. La moartea ei, în anul 1931, Miss Bliss a lăsat moştenire muzeului colecţia ei, evaluată la vreo 400 000 dolari, precizînd că va trebui strîns un fond care să asigure operelor de artă un adăpost demn şi suficient spaţiu de expunere. «Trustees» — ale căror nume le găsim înscrise cu litere de aur pe peretele de

marmură al muzeului — au răspuns cît se poate de generos acestui apel: au donat suma de 600 000 dolari. În 1932 muzeul s-a mutat de la etajul din Heckscher-Building în casa închiriată de Rockefeller pe 53th Street, colecția Bliss punîndu-i-se oficial la dispoziție în 1934.

Întrucît muzeul nu mai ducea o existență asigurată de stat, nici activitatea directorului său nu putea fi asemuită cu cariera calmă, tihnită a unui director de muzeu în stil vechi, funcționăresc. Alfred Barr conducea o instituție care trebuia să lupte pentru existența sa și putea să conteze pe sprijinul publicului doar în măsura în care reușea să-i trezească interesul într-o măsură crescîndă. Pentru aceasta avea însă nevoie nu numai de priceperea în domeniul artei, de talentul organizatoric și de calitățile administrative, necesare oricărui director de muzeu, ci mai ales de talentul de impresar și de director de circ sau de ceea ce se cheamă, folosind un cuvînt intraductibil din limba engleză, *Showmanship*. «We had to keep the pot boiling» (Trebuia să păstrăm cazanul sub presiune — n.tr.) — scria Barr mai tîrziu și exprima prin aceasta ideea că întreprinderea sa trebuia menținută într-o efervescență continuă. Focul n-avea voie să se stingă, ci, dimpotrivă, s-a îngrijit — prin metode considerate mai tîrziu chiar și în patria sa drept excrescențe ale unei reclame exagerate — ca publicitatea să-i atragă publicul în masă. El a știut să-și facă treaba bine — însă a trebuit să accepte să i se spună mai tîrziu că a făcut-o chiar prea bine. Desigur, te poți întreba dacă nu cumva popularizarea lui van Gogh — «pricinuită» de Barr prin expoziția din 1935, vizitată de foarte mult public — a depășit măsura, degradînd opera marelui solitar prin reproducerea ei în mii de exemplare colorate ca «păretare» pentru căminele intime. Și, firește, Barr a avut o idee bună, o idee publicitară, împrumutînd, în 1932, de la Luvru pentru expoziția «Pictori și sculptori americani» celebra pictură *Compoziție în negru și cenușiu* de Whistler. Acest tablou, cunoscut mai degrabă sub titlul de *Mama artistului*, avusese o soartă ciudată. Ameri-

canul James McNeill Whistler venise în 1855 la Paris pentru a studia pictura, dar după patru ani s-a dus la Londra, unde a trăit pînă la moartea sa. Unul din tablourile sale, *Rachetă căzînd*, poate fi considerat un îndrăzneț pas înainte spre abstract, depășind ca forță revoluționară tot ce au realizat impresioniștii francezi în aceeași perioadă. În loc de admirație, acest tablou i-a adus artistului o nimicitoare și jignitoare critică din partea lui Ruskin, care a culminat într-un proces de injurie. Tabloul mamei sale, pictat șase ani mai devreme, fusese respins, cînd pictorul l-a înaintat la Expoziția anuală organizată de Royal Academy, fiind admis în expoziție abia după protestul unor academicieni, care au amenințat cu demisia. Cumpărător n-a găsit nici în Europa, nici în America, fiind achiziționat abia douăzeci de ani mai tîrziu de către guvernul francez. Iar cînd după alți patruzeci de ani, la cererea lui Barr, a fost transportat în America, era considerat «cel mai celebru tablou al lumii» după Mona Lisa, fiind asigurat pentru suma de 500 000 dolari. A atras publicul la muzeu, așa cum și-a dorit Barr pentru expoziția sa de artă americană, a susținut ulterior, ca expoziție ambulantă prin Statele Unite, milioane de americani în «cultul mamei». Readus din nou la New York, Barr i-a dedicat o expoziție specială. Tarif de intrare: un dolar. Mai înainte se îngrijise însă de puțină vîlvă utilă scopului: Tipărindu-se un timbru poștal cu o copie a tabloului *Mama*, Barr a protestat cu vehemență într-o scrisoare publică adresată directorului poștei, deoarece, pentru a mări farmecul operei mult prea simple, i se adăugase un ghiveci cu flori.

Fără îndoială că Barr cunoștea excepțional de bine toate șiretlicurile și trucurile meseriei care în America se cheamă «Show-business». Pentru el «show»ul rămînea însă totdeauna doar un mijloc pentru a-și atinge scopul, și nu l-a lăsat niciodată să piardă ținta din fața ochilor. Această țintă a înfățișat-o în 1929 în planul său de muzeu și a respectat-o cu încăpățînarea proprie lui. Încă în 1932 muzeului i s-a adăugat o secție pentru arhi-

tectură, în anul 1933 a avut loc expoziția «Arta mașinei», căreia i-au urmat alte expoziții de produse industriale realizate exemplar, iar din 1940 a existat și o secție specială pentru design-ul industrial. În 1935 a fost constituită «Filmoteca», în 1939 arhiva dansului, iar în 1940 și-a dobîndit și fotografia «departamentul» ei independent.

Din anul 1939 «Museum of Modern Art» se află într-o clădire proprie pe 53th Street. Dacă ne apropiem de această stradă dinspre Fifth Avenue, observăm alături de cenușia și neogotica (biserică) St. Thomas-Church — care creează impresia de izolare în vecinătatea zgîrie-norilor — acea clădire cu șase etaje în «International Stlye», cum ar numi-o Alfred Barr, cu fațada ei strălucitor de albă, fără nici o ornamentație, fracționată de două șiruri de ferestre și acoperită de un acoperiș plan. Cel care ar reuși să nu observe numele descinzînd în litere uriașe pe colțul exterior al clădirii, ar putea să creadă că se află în fața unei clădiri cu birouri și s-ar expune poate unei noi neînțelegeri, dacă ar pătrunde în sale de marmură împreună cu mulți alții printr-o ușă turnantă. Căci ar putea s-o considere drept o hală a unei gări. În favoarea acestei presupuneri vorbește nu numai modul de organizare și mobilare a spațiului, ci și animația oamenilor, hărmălaia de voci, atmosfera emoționantă de așteptare. Cei care s-au așezat pe o bancă lungă chiar lîngă intrare, par să aștepte sosirea unui tren, ei nu-și așteaptă însă decît prietenii, cu care și-au dat întîlnire aici. Ceilalți, care se înghesuie acolo, în fund, în jurul unei mese lungi, par să se intereseze de ora de plecare a trenurilor ca să-și cumpere biletele de călătorie; cînd colo își cumpără cărți sau reproduceri publicate de editura muzeului. Există însă și un ghișeu adevărat, la care, pentru un dolar, poți dobîndi un bilet de intrare, există sub ceas și un adevărat «birou de informații» și mai există și autentice puncte de control cu funcționari în uniformă.
Doar o parte a publicului vizitează sălile de expoziție, muzeul propriu zis. Pentru cei mai mulți
 «M.o.M.A.» a devenit un loc de întîlnire sau un

fel de « oază » în acest oraș neobosit, în veșnică agitație, în care găsești orice, în afara unui locșor liniștit. Ei pot să soarbă o cafea sau să și mănînce în « cafeteria » sau în grădina muzeului, sau — dacă posedă o carte de membru — pe terasa de pe acoperiș. Unii vizitează cinematograful sau biblioteca, ori participă la unul dintre nenumăratele cursuri — pictură, modelaj, prelucrarea lemnului, artizanat și ceramică — care se țin aici. Alții se urcă cu liftul pînă la etajul VI pentru a-și alege o operă de artă modernă la « Art Lending Service ». Ei pot să și-o cumpere pe loc sau s-o împrumute pe un anumit termen și abia după aceea să decidă dacă vor s-o păstreze sau nu. Din 1951, muzeul a mai preluat, în fine, și funcția de negustor de tablouri de avangardă.

« Se mai poate numi asta artă? » se întreabă stereotip toți cei care nu se pot apropia cu înțelegere de creația artistică modernă. « Se mai poate numi asta muzeu? » s-ar putea întreba și în legătură cu acest muzeu. Muzeul are acum o inimă mare și democratică, iar porțile sale sînt atît de larg deschise, încît poate să pătrundă tot ceea ce, într-un fel, îmbogățește lumea formei și aparține culturii vizuale a prezentului, însă și atît de larg, încît să poată avea cu toții acces și pentru fiecare să ofere cîte ceva. El vrea să fie « The People's Art Centre » (Centrul artistic al poporului — n.tr.) și devine o centrală de acțiune care influențează gîndirea și simțirea oamenilor de pe poziții estetice. Își asumă o sarcină socială și educativă, care îi impune oficiul de judecător. Trebuie să hotărască ce este frumos și ce este urît, dar mai trebuie totodată și să combată urîtul și să susțină frumosul. Nu se mulțumește doar să prezinte în expozițiile sale produse industriale realizate exemplar, le mai acordă și dreptul de a purta eticheta muzeului ca pe o diplomă. În felul acesta vrea să-i indice publicului cumpărător calea spre frumos, iar pe de altă parte să influențeze însăși industria și să stimuleze « good design » -ul produselor ei.

« Vom trăi în mijlocul unei arte realizate », scria Piet Mondrian despre lumea viitorului, pe care a întrezărit-o. Muzeul procedează de parcă această

epocă a artei realizate ar fi început. Alfred Barr descrie cu același entuziasm, cu care interpretează arta lui Cézanne sau a lui van Gogh, și un « cuțit pentru brînză de o frumusețe dură, însă aristocratică». Frumusețea trebuie să pătrundă în viața cotidiană și să devină un element al universului în care trăim. Ea să nu mai fie limitată la tabloul agățat de perete, pe care-l admirăm din depărtare, ci să dea formă obiectelor care ne înconjură: mașinii la care lucrăm, scaunului pe care ne așezăm. Atunci vom trăi încă astăzi în mijlocul unei arte realizate. Iată cum se manifestă un optimism, care ne poate face să zîmbim, dacă-l socotim naiv, dar care rămîne o expresie tipică a spiritului american.

Desigur că s-ar mai putea ridica multe probleme! Oare un asemenea mod de a judeca arta nu va sfîrși într-un nou academism? Oare nu se va impune și în acest institut — creat după pilda Bauhaus-ului — aceeași tendință de a acorda predominanță utilului în dauna frumosului și de a trece arta liberă pe un plan secundar în favoarea artelor aplicate, practice, degradînd-o pînă la calitatea de simplă anexă sau chiar excluzînd-o ca fiind de prisos?

Îmbreunarea adjectivului « modern » cu substantivul « muzeu » trebuie să determine aceleași tensiuni ca și îmbreunarea cuvintelor « artă » și « modernă » și să stîrnească aceeași rezistență ca însăși « arta modernă ». Muzeul, devenit astfel « prea modern » pentru unii, și insuficient de modern pentru alții, însă dușmănit în egală măsură și de reacționarii extremiști ca și de progresiștii extremiști, va dobîndi o poziție deloc de invidiat. În anul 1940 s-a ajuns la demonstrații organizate de pictorii abstracționiști, care au plasat posturi fixe în fața muzeului și au împărțit manifeste. Ei și-au pus întrebarea: « *cît de modern este Muzeul de artă modernă ?* » și au pătruns astfel chiar pînă la sîmburele problemei. « Ce înseamnă *modern ?* Înseamnă oare arta cea mare a tuturor timpurilor? Dacă da, atunci la ce servesc sutele de americani în viață? Înseamnă oare arta populară a prezentului? Atunci la ce servesc vechii maeștri? . . Este oare muzeul o afacere? Atunci de ce nu dărîmăm muzeul și de ce nu construim în locul lui o piramidă?

Cit „Radio City" de mare! Cu o sută de mii de sclavi! Nu uitați reclama! Oare „modern" n-ar trebui să includă și avangarda? Și în ce situație se află (realmente) sutele de pictori abstracționiști moderni din America? » Treisprezece ani mai tirziu, un alt grup de artiști s-a ridicat cu aceeași indirjire împotriva muzeului, considerînd « că opinia publică identifică tot mai mult Museum of Modern Art cu o artă abstracționistă, nonobiectivă . . . Credem că această dogmă trebuie atribuită în cea mai mare parte Muzeului de artă modernă și indiscutabilei sale influențe în întreaga țară». Idealul statornicit la Bauhaus, după care se conducea Barr, s-a întemeiat pe credință în unitatea fundamentală a întregii creații și a dus la o metodă de învățămînt care vroia să trezească în elev o « conștiință creatoare» și să-l îndrume « să găsească soluții proprii». Gropius sublinia totdeauna valoarea « inițiativei personale libere» și refuza să semneze ca responsabil pentru un « stil Bauhaus». « Ideea», scria Gropius, « că din chemarea mea la catedră, ar putea să rezulte imitarea superficială a unei idei fixe despre „arhitectura Gropius", îmi repugnă». Dar oare « Museum of Modern Art» nu s-a lăsat condus tocmai de ideea fixă a unui « stil internațional», trebuind să accepte ca marele Frank Lloyd Wright, căruia îi dedicase încă în 1932 prima sa expoziție de artă modernă, să afirme că prin propagarea acestui stil se face vinovat de răspîndirea unei « umbre comuniste care planează asupra tradiției noastre individualiste?» Muzeul modern, așa cum l-a plănuit și construit Barr, a devenit un institut de artă, care necesită un mare aparat administrativ. Ca un stat în diferitele sale provincii, se împarte și el în felurite secții independente, care determină o descentralizare a întreprinderii. Fiecare dintre departamente începe să ducă o existență proprie, se împarte la rîndul său în subsecții care își dispută competințele, pentru ca în lupta pentru putere dintre « Museum Officials» să mai intervină încă și dreptul de veto sau cel puțin uriașa influență a « Trustees». Alfred Barr unește în persoana sa capacitățile omului de știință cu cele ale impresarului, dar pentru a conduce

acest institut au devenit curînd necesare și elasticitatea unui diplomat, și mîna puternică a unui șef de guvern. Oricum, Barr a rămas patrusprezece ani director. În 1943 « s-a retras », și a durat vreo șase ani, pînă ce muzeul a găsit în persoana lui René d'Harnoncourt un nou director. Între timp, ca « director al colecției de artă », Barr și-a cucerit o nouă poziție corespunzătoare aptitudinilor și înclinațiilor sale. Să ne amintim doar că J. J. Sweeney a rezistat pe acest post un singur an, întrucît se considera îngrădit în libertatea sa de acțiune. Se prea poate ca muzeul să fi pierdut mult din elasticitatea sa tinerească și, stabilit pe o linie prea rigidă, să-i lipsească acea capacitate de transformare, care i-ar putea crea posibilitatea să rămînă « modern » și receptiv față de tot ce este nou. Adevărat mai este însă și faptul că arta modernă a descoperit în el un promotor, care a ajutat-o să pătrundă mai adînc în viața poporului, decît ar fi încercat vreodată cineva mai înainte, sau ar fi considerat că ar fi posibil să pătrundă.

În clădirea cenușie, masivă a Arsenalului din New York de pe Lexington Avenue s-a deschis la 6 aprilie 1963 o expoziție jubiliară: « Armory Show 1913/1963 ». În măsura în care a fost posibilă reconstituirea unui eveniment produs cu cincizeci de ani în urmă, expoziția a reușit. Firește, multe dintre miile de tablouri care umpluseră imensa sală în anul 1913 n-au mai putut fi reunite, însă cele mai importante opere ale « moderniștilor » sau « extremiștilor » europeni au fost prezente. Ceva însă n-a mai putut fi reconstituit: efectul șoc, care zvîcnise din arta nouă și covîrșise un public complet nepregătit și neavizat. Cine s-a aflat la New York în această zi de 6 aprilie 1963, a avut ocazia să participe la o profuziune de manifestări artistice, cum poate că nici un alt centru artistic din lume n-ar mai fi putut oferi. În galeriile de artă de pe Madison Avenue, sau de pe străzile a 57-a și a 79-a se putea informa cu privire la situația artei moderne mai bine decît oriunde altundeva în lume, neexceptînd Parisul.

 La « Museum of Modern Art », o expoziție de la

parter evoca creația lui Corbusier, în timp ce la etajul 2, expoziția Nolde oferea o excepțională privire de ansamblu asupra operei acestui pictor german. În drum spre Muzeul Guggenheim, lăsînd în urmă în stînga Muzeul Metropolitan, în care tabloul lui Rembrandt *Aristotel*, achiziționat pentru o sumă uriașă, iluminat magic și păzit cu severitate, admitea doar din depărtare privirile pline de venerație ale vizitatorilor, se intra, după o fugară privire asupra clădirii în formă de butoi, desăvîrșită în 1959 după un proiect de Frank Lloyd Wright, în muzeul fondat de Salomon Guggenheim. Purtați în sus de lift, atrași încet în jos de forța de gravitate pe marea spirală a galeriei, vedem tablourile de pe perete desfășurînd ca într-un film, în ordine cronologică și complet, universul de forme creat de Kandinsky.

Multe s-au schimbat în cincizeci de ani! Oceanul Atlantic nu mai desparte America de Europa. Chiar înainte de a-l fi învins tehnica zborului, «Armory Show» crease o punte spirituală între lumea nouă și cea veche, pe care însă timp de decenii circulația s-a desfășurat doar în sens unic: Europa rămînînd partea care dă, America cea care primește. Foarte curînd după «Armory Show», spiritul de avangardă, aprins de Duchamp și Picabia în grupul Stieglitz, a cedat locul sfielei provinciale și compromisurilor modernizante. În timpul celui de al doilea război mondial însă, pierderile Europei au reprezentat cîștig pentru America. Artiști ca Léger, Masson, Ernst, Tanguy, Chagall și Mondrian au creat la New York o atmosferă cosmopolită, care i-a transmis tinerei generații de artiști americani impulsuri puternice, eliberatoare.

«Pictez — deci sînt», s-ar putea înscrie — parafrazîndu-l pe Descartes — drept moto deasupra creației acelei generații de artiști americani, pentru care pictura a devenit acțiune și act eliberator. Toate contradicțiile dintre «afară și înăuntru» au dispărut, realitatea văzută de artist și transpusă pe pînză a încetat să mai existe. Real era doar pictatul însuși, artistul trăind realitatea doar prin actul de creație care izbucnea ca o pasiune din

adîncurile inconştientului. « Cînd pictez», scria Jackson Pollock, « nu ştiu prea multe despre cele ce se întîmplă. Abia după aceea văd ce am făcut». Fotografiile ni-l mai arată încă şi astăzi la lucru pe pictorul, care în 1956, la vîrsta de 44 ani, a fost victima unui accident de automobil: el înconjură pînza întinsă pe pămînt, picură pe ea culoare dintr-o cutie de conserve, lucrează cu bastoane, canciocuri şi cuţite şi este, cît timp munceşte, « parte componentă a tabloului său, pătrunde literalmente în tablou». Tabloul zămislit în felul acesta seamănă cu un peisaj rămas după o furtună sau după o erupţie vulcanică. Păstrează urmele colorate ale unei clipe creatoare, ale unui proces psihic.

« Action painting», deci tocmai această pictură, care reprezintă acţiunea pură, actul eliberator, mişcarea ca un dans pe pînză, a fost pe de o parte afirmarea unui dor de libertate individualist, iar pe de altă parte, prin libertatea sa viguroasă, improvizatoare, antiformalistă, şi o expresie a spiritului american. În acest curent artistic, America a descoperit pentru prima oară o formă de expresie proprie, independentă de creaţia artistică europeană şi influenţîndu-i puternic pe artiştii europeni. Criticii de artă Clement Greenberg şi Harold Rosenberg au cucerit pentru lucrările tinerei generaţii o parte a publicului de artă şovăitor, pictorul Hans Hofmann, care constituise încă în 1915 o Şcoală de artă modernă la München, a dobîndit mari merite în formarea forţelor tinere în Statele Unite, unde emigrase în 1930, iar în galeria sa « Art of this Century» (Arta veacului acesta — n.tr.) Peggy Guggenheim a organizat primele expoziţii newyorkeze ale lui Jackson Pollock, Robert Motherwell, William Baziotes, Hans Hofmann, Mark Rothko şi Clyfford Still.

Prin contribuţia Americii, revoluţia artistică europeană a devenit o mişcare internaţională, în care se manifestă începuturile unei culturi universale. Pe bună dreptate, Museum of Modern Art se declară astăzi un « centru al lumii»: influenţa sa nu se limitează doar la America, căci oriunde se construieşte o casă pentru arta modernă, el se oferă ca ca model şi pildă.

XII MUZEUL ESTE DAT PESTE CAP

În anul 1959 a avut loc la Kassel o expoziție, care a stîrnit interes internațional. Această expoziție — « Documenta II » — a însemnat o temerară și foarte temeinică încercare de a reuni arta de avangardă din toată lumea de după 1945 într-o manifestare a creației contemporane, de a urmări îndeaproape deci, dezvoltarea ei din ultima vreme, înainte ca ea să se fi « decantat » și cristalizat, devenind inteligibilă istoricește. Organizatorii și-au văzut sarcina ușurată, — dacă nu chiar înlesnită —, de faptul că s-au putut întemeia pe niște colecții, răspîndite ca niște citadele ale artei moderne în întreaga lume occidentală. Impunătoarea listă a « celor care au dat cu împrumut » cuprindea numele a peste 130 de colecții particulare, peste 50 de galerii de artă, 30 de muzee moderne, precum și a altor instituții de stat, comunale sau particulare. Președintele Republicii Federale (a Germaniei — n.tr.) și-a asumat protectoratul asupra expoziției, iar din colegiul de onoare au făcut parte, în afara unor miniștri ai Republicii Federale și ai landurilor, și ambasadorii Danemarcei, Belgiei, Mexicului, Cubei, Braziliei, Suediei, Marii Britanii, Canadei, Japoniei, Statelor Unite ale Americii, Italiei, Austriei, Franței, Norvegiei, Olandei, Spaniei și Elveției, precum și șeful misiunii Izraelului. Dacă ținem seamă de faptul că după expoziția « Documenta I », dedicată — în 1955 — precursorilor și maeștrilor artei moderne, era expusă acum, de fapt, tînăra

generație — artiștii între 35 și 60 de ani —, putem trage concluzia că, în lumea occidentală, «arta modernă» a fost acceptată de stat și de societate și ridicată la rangul de artă «oficială».

«Arta plastică contemporană», așa și-a început Werner Haftmann introducerea la catalogul expoziției, «se află astăzi evident în centrul atenției societății». Istoricul de artă amintea apoi fenomene care permiteau să se constate o «concordanță» crescîndă între artă și societate. Prin comenzile pe care le fac, statul și comunele, economia și industria atrag tot mai des artiștii tineri, dornici să experimenteze. Muzeele și colecționarii, în trecut citadele ale academismului, fiind conservatori și străduindu-se să conserve, avînd încredere doar în operele consacrate de dezvoltarea istorică, își deschid tot mai larg porțile în fața creației contemporane, pătrunzîndu-se astfel de un spirit progresist. «Însăși știința istoriei» se consacră «modalităților de cunoaștere ale gîndirii și simțirii contemporane», iar istoriografia artei, cuprinsă de dinamica vieții moderne, pare să vrea să depășească orice istoricism anticontemporan. Pentru acest fenomen atît de uimitor și de îmbucurător nu s-ar putea găsi o pildă mai bună decît însuși Werner Haftmann, care în cartea sa «Malerei im zwanzigsten Jahrhundert» (Pictura secolului douăzeci) a fundamentat o istoriografie a creșterii și devenirii, urmărind fenomenul artistic pînă în ultimele sale interferențe contemporane.

Începînd cu acel an 1867, în care Zola pledase pentru cauza impresioniștilor, lupta pentru afirmarea și recunoașterea publică a artei moderne nu s-a mai potolit. Ei bine, acum — aproape o sută de ani mai tîrziu — forțele progresiste par să fi repurtat o victorie mai mult sau mai puțin desăvîrșită asupra celor reacționare: arta modernă s-a impus, a cucerit poziții atît de puternice în viața publică, încît dușmanii ei sînt siliți să intre în defensivă și li se duce vestea de reacționari îndîrjiți, potrivnici mersului înainte al vremii.

Acest tablou optimist nu se poate impune însă
 dacă, dincolo de constatarea consacrării publice,

nu cercetăm relațiile interioare pe care le adoptă omul modern față de arta timpului său. Acest război de o sută de ani, purtat pentru înnoirea în artă, ne-a învățat că societatea burgheză acceptă o artă totdeauna abia atunci, cînd spiritul înnoirii s-a evaporat dintr-însa. Oare această «lege» a încetat să mai fie valabilă? S-a schimbat oare societatea în asemenea măsură, încît, eliberată de vraja inerției, a devenit accesibilă transformărilor vieții și urmărește cu curiozitate și simpatie «formările și transformările» care determină apariția forțelor de acțiune ale prezentului? Sau acceptarea artei moderne indică mai degrabă momentul istoric în care ea și-a pierdut forța revoluționară, devenind tocmai din această pricină acceptabilă pentru societate? În acest caz, adepții unei arte angajate politic sînt îndreptățiți să considere arta modernă occidentală drept formalism pur și gol, iar victoria artei moderne doar o victorie ca a lui Pirhus, nedemonstrînd nimic altceva decît decăderea și îmbătrînirea ei. Situația artei moderne este atît de complexă, atît de adînc încuibată în textura de viață pestriț-haotică a prezentului, încît nu sînt posibile constatări și aprecieri limpezi, neechivoce. Societatea umană nu s-a transformat fundamental, și-a pierdut însă, alături de multe alte certitudini, și pe cea a judecății estetice, care în fond reprezenta doar o cramponare rigidă de niște opinii și norme tradiționale. Consecințele indiscutabile și detectabile ale acestei situații constau în efortul ca în loc de a trăi prin formele trecutului, să se trăiască în viitor și de a se transforma împreună cu lumea în continuă transformare, o mai mare maleabilitate deci, renunțul la aroganța unei gîndiri absolutizante și la tihna unei gîndiri schematice. Pe de altă parte, victoria artei moderne se produce de fapt concomitent cu un fenomen care poate fi interpretat fie ca o paralizare a avîntului revoluționar, fie ca o consolidare. Sfîrșitul revoluției îl proclamă însuși marele apărător și interpret al mișcării artistice moderne, Werner Haftmann, cînd scrie: «Uriașul cîmp al experienței estetice moderne universale și-a stabilit dimensiunile; ne revine sarcina să ni-l însușim și să-l facem

atît de bogat, de interesant şi de confortabil, încît să devină adevărata patrie a spiritului modern în nenumăratele sale incidenţe cu societatea.»
Dacă ar fi adevărat, atunci aceasta ar însemna că — în lumea noastră, care se schimbă rapid şi tot mai rapid — arta plastică a atins un stadiu, în care n-ar mai fi posibile noi mişcări revoluţionare. Atunci «marele proiect stilistic» al modernismului — animat între marele abstract şi marele real, cum spune Haftmann — va fi fost găsit definitiv şi n-ar mai îngădui decît continuarea dezvoltării, desăvîrşirea. Atunci arta modernă ar fi «o cauză cîştigată» şi am putea privi cu încredere, cum se răspîndeşte peste întregul glob pămîntesc, devenind o cultură vizuală universală, un limbaj formal înţeles de toţi. Este însă vorba de o cauză cu adevărat cîştigată? Această întrebare şi-o pune Jean Cassou şi răspunde, constatînd modest: «Nu cred că omul modern s-a convertit la arta modernă». Istoric de artă şi sociolog, el recunoaşte că societatea zilelor noastre este foarte diferită de «burghezia» care izbucnise în rîsete indignate în faţa tablourilor impresioniştilor. Acum, societatea contemplă arta contemporană cu un amestec de «snobism, bunăvoinţă, indiferenţă şi teamă». Astăzi arta modernă nu mai este judecată, nu mai este condamnată, ci dimpotrivă se constată înclinaţia de a o recunoaşte, însă cu o jovialitate jenată, bănuitoare, distantă în felul ei, de parcă ar fi vorba despre ceva ce ne rămîne străin.
«Şi totuşi, această cauză este cauza noastră», scrie Jean Cassou. «Este cauza veacului. Şi acest veac va începe să existe abia atunci cu adevărat, cînd va purta un nume şi un chip. Cînd îşi va consacra un stil al său. Cînd se va vedea pe sine însuşi». Iată că am şi depăşit jumătatea secolului al douăzecilea. Ne aflăm, în prezent, în viltoarea unor evenimente, pe care nu le putem privi de la distanţă, —pe care nici măcar nu trebuie să le putem privi de la distanţă. În piesa care se joacă acum, avem şi noi un rol, acţionăm şi noi. Trebuie să ne fixăm asupra unor hotărîri şi să luăm o anumită atitudine. Sîntem nu numai îndreptăţiţi, ci chiar obligaţi să
 avem libertatea simţirii şi gîndirii subiective şi

personale, deoarece simpla contemplare « dezinteresată» ne-ar aliena de viață.
Sarcina istoricului își află aici o limită firească. Chiar și simpla încercare de a trasa mai departe liniile de dezvoltare ale trecutului cu o riglă și a stabili în felul acesta viitorul, reprezintă o contravenție împotriva forțelor creatoare ale vieții, care resping orice antecalcul. Desigur, fiecare generație nouă preia moștenirea trecutului și o dezvoltă în continuare; dar își păstrează față de dînsa libertatea alegerii. Ea respinge tot ce consideră depășit, își însușește și desăvîrșește, ceea ce s-a păstrat viabil și indică viitorul. Orice gîndire istorică, care neagă sau limitează dreptul prezentului la libera determinare, este dușmana vieții și duce la același istoricism, pe care, în urmă cu o sută de ani, Emile Zola îl combătea atît de vehement.
În ciuda părerilor unor « experți», care vorbesc despre o « perioadă postrevoluționară», considerăm că revoluția artei moderne încă nu s-a încheiat, ba mai mult, sîntem de părere că evenimentele revoluționare care au marcat sfîrșitul veacului trecut și prima jumătate a veacului acesta reprezintă doar începutul unei înnoiri mult mai profunde și mai ample a culturii, care — spre teama unora, spre bucuria celorlalți — se anunță și se conturează încă de astăzi.
Pe ce se întemeiază această credință? N-am ști să răspundem limpede la această întrebare, dacă nu ne-am putea referi la activitatea unui om, care în ultimele două decenii a intervenit totdeauna cu o mînă de ajutor acolo unde s-a întrezărit curajul pentru nou și care, în funcția de director de muzeu, a desfășurat o activitate, pe care trebuie să o numim « creatoare». În anul 1963, cînd și-a părăsit serviciul, artiștii, al căror drum l-a netezit, și-au manifestat recunoștința, adunînd acea « Colecție Sandberg» — una dintre cele mai uluitoare colecții de artă contemporană. Georg Schmidt, emeritul conducător al celebrei « Kunsthalle Basel», a scris: « Cu ocazia aniversării mele de șasezeci de ani, acum cinci ani, Sandberg mi-a confirmat public: „Schmidt este cel mai bun director de muzeu, pe care-l

cunosc". Atunci am trecut cu vederea subtonul ironic, pentru că știam: Sandberg este mult mai mult — Sandberg este singurul artist muzeal printre noi!»

Odată cu Willem Sandberg, directorul de muzeu de avangardă a preluat în viața socială un rol, pe care pînă atunci îl jucase artistul de avangardă. Muzeul său iradia același efect-șoc ca operele de artă ale pictorilor de avangardă, și este cît se poate de firesc, că întreaga nemulțumire a societății s-a îndreptat împotriva lui. Era defăimat ca revoluționar anarhist și nihilist, și se mai zicea despre el ceea ce se spusese timp de o sută de ani despre artiștii noi: că este un dușman al artei și că se străduiește să o « lichideze». Poate că dușmanii săi nici nu s-au înșelat întrutotul: ochii urii văd foarte bine. A saluta sau a combate revoluția pe care a susținut-o el, este o chestiune personală, iar cine va învinge în lupta dintre forțele progresiste și cele reacționare va arăta viitorul. Din activitatea sa se desprinde însă cu oarecare certitudine un fapt: arta modernă nu reprezintă o poziție, pe care s-o adoptăm liniștiți. Ea este o mișcare, care n-a ajuns încă să stagneze.

Willem Sandberg are dreptul să se numească « Jonkheer» — un titlu, pe care însă, din principiu, nu l-a folosit. Se trage dintr-o familie respectabilă, care și-a cucerit merite în viața de stat a Țărilor de Jos. În timp ce ascendenții pe linia Sandberg pot fi considerați « amuzeali», în familia mamei găsim iubitori de artă și colecționari. Cei din familia Geisweit van der Nettens au fost în parte militari de profesie, ofițeri încă pe vremea lui Napoleon. Un alt strămoș al lui Sandberg, van den Bosch, născut la sfîrșitul veacului al optsprezecelea, s-a născut dintr-o familie simplă de burghezi, însă a urcat pe trepte foarte înalte în ierarhia funcționărească. A devenit guvernator-general al Indiilor olandeze, apoi ministru al coloniilor, baron și conte. Din colecția particulară a acestei ramuri de familie din partea mamei provin în mare parte colecțiile Muzeului Fodor din Amsterdam, precum
 și Colecția van Eeghen.

Tinărul Sandberg şi-a descoperit de timpuriu vocaţia pentru artă şi s-a hotărît, după încheierea serviciului militar, să studieze Academia de arte. După ce a promovat examenul de admitere cu laude, s-a plictisit vreo jumătate de an, dînd apoi, pur şi simplu, bir cu fugiţii. A plecat în Italia, s-a căsătorit, a locuit şase luni la Marina di Pisa şi s-a plimbat alte şase luni, desenînd şi pictînd mereu, prin toată ţara.

Acestei vieţi independente de artist, fără îndoială potrivite firii sale, i-a pus capăt o boală. Sandberg suferea de dureri de cap şi de boala lui Basedow. Întrucît medicilor nu le-a reuşit nimic, i-a urmat sfatul unui bătrîn cîntăreţ de operă care a fost vindecat de necazuri asemănătoare în staţiunea curativă germană Jungborn din Harz. Regimul vegetarian indicat acolo nu l-a putut înfricoşa, întrucît devenise încă dinainte, din proprie iniţiativă, vegetarian. Acestei abstinenţe i se adăuga viaţa primitivă în natură, care îi era foarte pe plac, şi o cură constînd din posturi la intervale regulate. Aşa cum gurmanzii povestesc despre plăcerile culinare, tot astfel şi Sandberg vorbeşte cu o anumită mîndrie despre aceste posturi ale sale. A postit mai întîi zece zile, apoi douăzeci de zile în şir, pînă ce n-a mai cîntărit decît optzeci de pfunzi (cca 40 kg). Această cură nu s-a limitat să-i redea sănătatea, ci l-a făcut pentru toată viaţa un adept convins al postirii, văzînd în aceasta un fel de antrenament spiritual. «Mi-a ajutat şi din punct de vedere spiritual» mărturiseşte el mai tîrziu. «Am postit totdeauna înaintea momentelor dificile, de pildă înaintea unui examen, vreo zece zile». Influenţe ale acelei «Jugendbewegung», care predica o «întoarcere la natură», s-au unit cu o trăsătură ascetică, fără să aibă însă implicaţii religioase sau mistice. Postirea lui Sandberg era o părticică a unei experienţe de viaţă: a experimentului pe propria lui piele.

În ciuda vieţii neliniştite, de artist, pe care o dusese pînă atunci şi care ar putea să indice o anumită lipsă de orientare, a predominat în el o voinţă dîrză de a pătrunde în noi domenii ale activităţii

umane. Medicina naturalistă, pe care o practica el însuşi şi cu care a dobîndit unele succese, i-a stîrnit dorinţa de a studia psihologia. În anul 1927 se afla la Viena pentru a audia cursurile lui Bühler şi Adler. Pentru el, arta modernă şi psihologia modernă au devenit două forme de manifestare ale experimentului spiritual, două căi noi pentru a ghida omul şi societatea de pe poziţiile psihicului. Cînd, după şase ani de drumeţie, a terminat banii acordaţi de familie pentru studii, Sandberg s-a întors în Olanda ca să-şi înjghebeze aici o carieră în domeniul graficii industriale. Între anii 1922 şi 1928, a lucrat pentru instituţii de stat şi urbane, punîndu-şi talentul artistic în slujba publicităţii. Willem Sandberg este un «designer» — adică un grafician industrial. În acest context nu este de loc esenţial că în specialitatea sa a păşit pe căi noi, creînd o operă grafică de înaltă atractivitate. Esenţial este mai degrabă că el, ca designer, reprezintă tipul de artist pus pe primul plan de către dezvoltarea din ultima vreme: artistul social, a cărui muncă reprezintă o participare directă la viaţa societăţii şi a economiei. Dacă Walter Gropius îi atribuise, pe bună dreptate, arhitecturii, ca artă socială, rolul conducător într-o colaborare a tuturor artelor, prin Sandberg designerul păşea în mod logic pe urmele arhitecturii. Activitatea sa publicitară se adresează încă şi mai intens opiniei publice decît cea a arhitectului.

Alexander Dorner — director de muzeu la Hanovra, unul dintre primii apărători ai artei abstracte, — declarase în 1947 în cartea sa «The Way beyond Art» (Drumul dincolo de artă, n.tr.): mişcarea abstracţionistă apare ca o, ca să zicem aşa, explozie în conţinuturile concrete ale procesului vital, şi în cadrul acestei întîlniri cu viaţa practică trebuie să se despartă «berbecii abstracţi de oi». De o parte îi considera pe artiştii, pentru care arta rămînea o joacă neîngăduită a spiritului, de partea cealaltă pe aceia care vedeau în mişcarea abstracţionistă doar un mijloc de a exprima prin semne simple, accesibile tuturor, noua viziune asupra lumii. El
311 a deosebit, deci, două orientări: una, ai cărei repre-

zentanți îi socotea pe Arp, Miró și Picasso, și o a doua, care era reprezentată cu precădere de creatori industriali și designeri: Cassandre, Carlu, McKnight-Kauffer, Herbert Matter, Paul Rand, Herbert Bayer ș.a. «Aceste două orientări», scria el, «cunosc în mod necesar o dezvoltare diferită. Prima reprezintă fără îndoială o fază mai veche, cea de a doua una mai nouă în dezvoltarea vieții artistice contemporane. Prima este calea „mai artistică", cea de a doua, aceea mai dură și, deocamdată, cu siguranță mai lucidă, a integrării».
Calea integrării — a rînduirii în viața socială — este calea lui Sandberg și l-a condus cu anumită logicitate la muzeu. Activitatea sa l-a aruncat în viltoarea vieții societăților neerlandeze, deoarece s-a văzut curînd în Consiliul de administrație al multor uniuni de artiști și al uniunii profesionale, a devenit membru și mai tîrziu președinte al comitetului care s-a ocupat cu variatele expoziții ale Muzeului Orășenesc din Amsterdam — «Stedelijk». Întrucît creația sa ca grafician l-a apropiat de arta abstractă geometrică, grupată în jurul lui Piet Mondrian și propagată de revista «Stijl», cunoscută de altfel în străinătate ca mișcarea «Stijl», este de înțeles că a încercat să-și afirme influența în favoarea artiștilor din această orientare. Cu mult înainte de a fi putut măcar bănui că într-o zi va ocupa un post de conducere în cadrul Muzeului Orășenesc, Sandberg a organizat acolo cîteva expoziții, ale lui Doesburg, un «combatant» al lui Mondrian, și a lui Moholy-Nagy, artistul maghiar, care a trebuit să părărsească Bauhaus-ul sub presiunea evenimentelor politice și a venit la Amsterdam în 1934. În anul 1937 Sandberg făcea parte din organizatorii Expoziției mondiale de la Paris.
În această perioadă nici nu s-ar fi gîndit măcar să aspire la postul de director de muzeu. De ce să fi renunțat la o carieră care îi asigura independența și să fi pornit la o carieră de funcționar, profund potrivnică ființei sale? Cum de s-a întîmplat totuși că a devenit locțiitorul directorului de la Muzeul Orășenesc, să-l lăsăm să ne povestească mai

bine el însuși, așa cum o face în maniera sa directă, neartificială, cu veșnica lui țigare în colțul gurii: « Cînd m-am întors de la Paris, îmi neglijasem oarecum profesiunea și mă aflam cumva în aer. În acest moment mi-a spus Röell (Jonkheer D. C. Röell, directorul Muzeului Orășenesc): Treceți cîndva pe la mine să luăm o cafea împreună. M-am dus deci la el și mi-a povestit că Altena (locțiitorul directorului de la « Stedelijk») își părăsește postul și că încearcă să-i găsească un urmaș potrivit. I-am numit diverse nume, însă la fiecare îmi răspundea: nu. Mi-a spus: Nu cunoașteți pe nimeni altcineva? I-am spus: Să mă mai gîndesc, dar nu prea cred să-mi fie de folos. M-am dus acasă și i-am istorisit întreaga poveste soției mele. Mi-a spus: Deșteptule! — cert că s-a gîndit la tine! I-am spus: Nici vorbă — eu într-un muzeu, ia imaginează-ți așa ceva!

I-am dat apoi un telefon lui Röel și i-am spus: Ascultați ce spune soția mea: zice că v-ați referit la mine. La care mi-a spus: Cum, n-ați înțeles? I-am zis: Nu, căci ați fi putut să-mi spuneți direct. La care mi-a spus: Ce părere aveți despre asta? Ei, i-am zis, încă nu m-am gîndit la posibilitatea aceasta. Să mă duc într-un muzeu și să devin funcționar, parcă nu m-ar atrage prea mult. Am mai discutat o vreme despre această problemă și, după cîteva zile i-am spus: Dacă nu trebuie să concurez pentru acest post și dacă pot să-mi continui activitatea de grafician, sînt de acord. În ianuarie 1938 am devenit locțiitorul directorului și am rămas pînă în 1945».

N-au trecut nici patru luni după ce și-a luat în primire postul, și Sandberg a organizat o expoziție de artă abstractă — o încercare, care pe atunci mai presupunea curaj. Nu neapărat spre marea bucurie a superiorului său, însă față de cei din afară, cu acoperirea lui, Sandberg nu-și ascundea niciodată simpatia pentru curentul artistic, care pe atunci mai trebuia încă să se impună în fața publicului. Locul unic însă, pe care urma să-l ocupe mai tîrziu în viața artistică a Olandei și a lumii, cerea mai mult decît curajul de a susține fățiș noul.

Sandberg face parte dintre acele figuri, care se reliefează abia cu timpul și care găsesc abia prin luptă chipul lor propriu. Marele Sandberg, care a dobîndit un nume în viața artistică internațională, este un fenomen al perioadei postbelice și s-a născut din lupta, care a reunit cele mai bune forțe ale Olandei în perioada ocupației: din mișcarea de rezistență care a fost denumită aici « ilegalitate».

Pe vremea impresioniștilor, contele de Nieuwkerke fusese directorul Artelor Frumoase și al Muzeului Luvru. Ce relații poate avea un director de muzeu de tipul lui, străin de creația artistică a timpului său, ba chiar împotriva ei, un funcționar de administrație care trebuie să « conserve» bunurile culturale ale națiunii, cu directorii de muzeu moderni, ca Alfred Barr sau Willem Sandberg? S-ar putea afirma că, într-o perioadă revoluționară, fiecare generație dă naștere la noi tipuri sau, cel puțin îi scoate în evidență: noi tipuri de artiști ca și de negustori de tablouri sau de directori de muzee. Metamorfoza poate fi însă atît de radicală și de profundă, încît se ajunge la un punct în care între vechi și nou se produce o ruptură și nu se mai poate vorbi despre o dezvoltare continuă.
Într-un asemenea punct pare să se fi ajuns în cazul acesta. Dacă « Museum of Modern Art» este considerat o creație de tip nou, care abia se mai identifică cu noțiunea de « muzeu», atunci este înșelător să-l denumești director de muzeu pe omul care l-a construit și l-a condus timp de patrusprezece ani, pe acest manager al artei. Iar « muzeul» pe care l-a plănuit și l-a și înfăptuit în parte Willem Sandberg este de-a dreptul opusul unui muzeu, tot așa cum și el însuși este opusul unui director de muzeu, fiind opusul unui funcționar. Pe acest post a îndeplinit funcția nouă a unui revoluționar angajat și salarizat.
Activitatea sa funcționărească s-a aflat de la început sub semnul « rezistenței». În ianuarie 1938 devenise locțiitorul directorului de la « Stedelijk» 314

și chiar în toamna aceluiași an a plecat în Spania — în « Spania cea roșie», care, cotropită de forțele fascismului și părăsită de democrați, ducea o luptă desperată pentru existența sa, străduindu-se să apere comorile artistice ale țării de primejdiile războiului. Față de primarul conservator al Amsterdamului, plecarea sa a trebuit să fie camuflată drept « călătorie de vacanță» și, totuși, același primar i-a cerut lui Sandberg, după întoarcerea sa, să aștearnă pe hîrtie, într-un memoriu, experiența acumulată în Spania. Metodele de salvgardare a operelor de artă, folosite în Spania, nu se puteau însă transpune în condițiile olandeze, deoarece această țară plată n-are nici peșteri în stînci, nici grote. Din această pricină, Sandberg a propus să se construiască adăposturi betonate în regiunea dunelor, pentru a ascunde în caz de nevoie comorile de artă acolo. Pînă ce aceste ascunzători acoperite cu un strat subțire de nisip urmau să fie terminate, s-a recomandat ca operele de artă să fie ascunse în regiuni cu populație mai puțin densă, care nu ofereau ținte pentru bombardamente, eventual chiar pe vapoare de marfă.

După oarecare șovăieli, ascunzătorile propuse de Sandberg au fost construite în regiunea dunelor, și anume, mai întîi la Castricum, în apropierea mării, ascunse sub o dună înaltă, și, mai tîrziu, altele la Zandvoort... și astfel a început, multe luni înainte de izbucnirea războiului, o primă etapă a mișcării subterane, care în timpul anilor de ocupație a băgat în ascunzători, sub pămînt, doar comorile de artă. După izbucnirea războiului s-a trecut cu mult mai multă energie la construirea acestor adăposturi și la transportul operelor de artă. În aceste vremuri de bejenie, sarcina directorului de muzeu a redevenit în mod firesc, aceea de « conservator», redusă însă acum la forma ei cea mai primitivă. Întrucît comorile depuse îndărătul unor uși duble, ca în niște safeuri — printre altele și tablourile lui van Gogh de la « Stedelijk» sau *Paza de noapte* de Rembrandt de la « Rijksmuseum», cele mai mîndre bunuri naționale ale
315 Olandei, — aveau nevoie de pază, în imediata

apropiere a acestor chilii au fost amenajate foarte discret niște colibe. Directorii muzeului, Röell și Sandberg, locuiau aici și-și păzeau cu rîndul comorile.

Apoi au sosit și pentru Olanda acele vremuri foarte grele, cînd nebunia rasială a declarat o parte a populației drept pradă fără apărare. În lupta acelor bărbați și femei neînfricați, care au venit în ajutorul grupurilor de populație evreiască și, mai tîrziu, și a altor prigoniți, mișcarea de rezistență a artiștilor a ocupat un loc însemnat. Sandberg a luptat în prima linie, alături de ei. În februarie 1942, cînd Seyss-Inquart, comisarul Reichului pentru teritoriile olandeze ocupate, a desființat casa de ajutor a artiștilor, impunînd tuturor artiștilor ralierea la « Camera culturală», artiștii au protestat într-o scrisoare publică, ceea ce a avut drept rezultat arestarea multora dintre ei. Casa de sprijin a artiștilor, frustrată de președintele ei, *van Royen*, a dus din această pricină o existență ilegală, iar sumele ei de ajutorare au fost vărsate unor artiști care nu se afiliaseră camerei culturale. Printre colaboratorii lui Sandberg se aflau pictorul Willem Arondeus și sculptorul Gerrit van der Veen.

Pe membrii acestui grup, voința de rezistență i-a purtat curînd la acțiuni care nu se mai puteau limita la domeniul strict al artei. Sandberg și-a folosit aptitudinile de grafician și relațiile bune cu tipografii pentru a crea carnete de identitate. Dar să-l lăsăm mai bine tot pe el să istorisească și această poveste: Acum este « la virsta de pensionare»; slab, foarte mobil și foarte activ, se comportă în mod evident simplu, trădînd totuși, în apariția sa, o anumită eleganță. Înclinîndu-și într-o parte chipul bronzat și tăbăcit de indian atunci cînd povestește, scoțînd cînd și cînd, în căutarea unei expresii potrivite, sunete ca de indian, cu ciuful de păr alb care înaintează ascuțit pînă în mijlocul frunții, creează astfel o impresie oarecum mefistofelică și vorbește despre activitatea sa ilegală de parcă ar fi vorba de niște interesante amintiri de

călătorie sau oarecari treburi familiale neimportante.

«Am fost foarte zguduit de prigoana din țara noastră, și atunci niște prieteni, majoritatea artiști și arhitecți, ne-am sfătuit împreună ce am putea face. O răscoală era, firește, imposibilă, dar puteam totuși să întreprindem cîte ceva pentru ca să-i ducem de nas pe germani și să salvăm niște oameni, în primul rînd evrei. Am început prin a tipări carnete de identitate false. Cu timpul le-am perfecționat, Gerrit van der Veen și alții fiind de un real ajutor. Cînd a venit vremea muncii obligatorii și a trebuit să fie produse legitimații false și pentru tinerii muncitori, am tipărit asemenea carnete cu miile, și însuși ocupantul a recunoscut că nu știa să le deosebească de cele autentice. Am fost foarte mîndri de aceasta.»

«Ordonanța de acuzare» a tribunalului SS și polițienesc din Haga, redă, cu alte cuvinte și într-un alt ton însă, aceeași stare de fapt: «În vara anului 1942, numiții (Sandberg, Arondeus și van der Veen) au împărțit: „legitimații personale" false unor artiști trăind în ilegalitate, mai ales unor artiști și intelectuali evrei, iar mai tîrziu, cînd au început raziile studențești, și unor studenți. Deosebit de multe legitimații s-au dat unor evrei, care în felul acesta au putut să apară în public ca arieni. Numărul legitimațiilor astfel împărțite nu se poate evalua decît cu greu, dar trebuie apreciat, în orice caz, la cîteva mii. Persoane cu mijloace reduse primeau legitimațiile gratuit, în timp ce alții le plăteau numiților pînă la 500 guldeni bucata. Sumele rămase după acoperirea cheltuielilor de tipărire erau vărsate la casa de ajutor a artiștilor».

Să-l lăsăm tot pe Sandberg să povestească mai departe cum a pășit micul grup de intelectuali la acțiune armată: «Într-una din zile ne-am spus: Ceea ce facem noi cu aceste legitimații e foarte frumos, dar în registrul de stare civilă se poate verifica autenticitatea lor. Și atunci am format un mic grup și am plănuit un atentat asupra Bevolkingsregister (Oficiul stării civile). În timpul pre-

 parativelor și la fabricarea încărcăturii explozive

ne-a ajutat poetul Nijhoff, care în timpul primului război mondial servise în corpul de genişti, în timp ce arhitectul Berkowitz a procurat uniformele poliţieneşti. La Amsterdam, după reuşita atacului, peste tot în faţa ferestrelor s-au aşezat flori în semn de bucurie».

«Ordonanţa de acuzare» descrie atacul în felul următor: «Detunăturile s-au auzit către ora 23. A izbucnit un incendiu, care a putut fi stins abia după mai multe ore de lucru cu 18 furtunuri. Podul şi sala cartotecii de la primul etaj au ars cu totul, în timp ce în marea sală de jos a cartotecii, distrugeri mai importante s-au produs mai ales prin explozie. Toate cele zece persoane, care au participat la acest atentat, au putut fi identificate şi pînă acum nouă dintre ele chiar şi arestate.»

Sandberg a scăpat de arestare şi de împuşcare, deoarece în ziua cînd gestapoul a pătruns în casa lui, el se afla în colibă pentru a păzi de acolo comorile muzeului. Soţia lui Sandberg şi fiul său au fost însă arestaţi şi eliberaţi abia după cîteva luni de zile. Ceilalţi participanţi la atacul asupra Oficiului de stare civilă au fost condamnaţi la moarte şi împuşcaţi la 1 iulie 1943.

Sandberg a trăit ultimii ani de război în ilegalitate, cu un carnet de identitate fals, eliberat pe numele bunicului să van der Bosch. Şi-a continuat experimentările tipografice şi a întocmit împreună cu artiştii prieteni diverse proiecte pentru reorganizarea vieţii artistice. «Uniunea artiştilor» care a luat naştere după război şi «Consiliul pentru artă» îşi datorează apariţia acestei perioade chinuitoare, însă deosebit de rodnice, în care au dobîndit formă tendinţe înnoitoare în toate domeniile.

În ziua eliberării, la 5 mai 1945, Sandberg se afla încă disdedimineaţă pe scara Muzeului Orăşenesc din Amsterdam. Se afla în faţa muzeului, care după aceea urma să devină, în sensul propriu al cuvîntului, muzeul *său*. În acelaşi an, Jonkheer Röell a fost numit director la «Rijksmuseum», în timp ce Sandberg a preluat conducerea supremă a muzeelor orăşeneşti.

Activitatea lui Sandberg ca director al muzeelor municipale, acea « eră Sandberg », poartă atît de puternic pecetea personalității sale voluntare, încît aproape că s-ar putea uita că reprezintă o continuare fidelă în linie dreaptă a tendințelor revoluționare, care s-au născut în vremea celor cinci ani de ocupație din « spiritul ilegalității. » Prima expoziție de după război a lui Sandberg — din « Nieuwe Kerk » din Amsterdam — a fost dedicată ilegalității. Și este deosebit de tragic că idealurile ilegalității s-au putut impune doar într-o măsură limitată.

Întrucît geniul poporului olandez s-a manifestat totdeauna deosebit de puternic în pictură, evenimentele din domeniul artei plastice pot fi considerate drept edificatoare pentru întreaga dezvoltare spirituală a țării. În primii ani de după război, s-a trăit aici o adevărată renaștere a curentelor artistice care predominaseră în perioada dinainte de război. Arta abstracționist-geometrică a lui Mondrian, care murise în 1944 la New York, a fost continuată de un pictor ca van der Leck; expresionismul îl putea arăta drept cel mai puternic reprezentant al său pe un Sluyters, decantat și spiritualizat prin război, în timp ce suprarealismul îl considera poate pe Willinck cel mai puternic reprezentant al său. Unde a rămas însă arta tînără, revoluționară, în stare să interpreteze și să biruiască trăirile îngrozitoare ale trecutului? În chip logic, așteptările trebuiau să se orienteze asupra acelei generații, care-și desăvîrșise procesul de maturizare în anii războiului. Oare să nu fi fost chemați să transmită poporului olandez un mesaj acei artiști care au devenit personalități pe deplin conștiente tocmai în ceasurile cele mai grele ale poporului lor și care au luat parte ca martori sau chiar și activ la lupta mișcării de rezistență?

Această generație a dat la iveală talente însemnate în a căror formare excepționalul Campendonk — pe care l-am mai întîlnit și la grupul « Blauer Reiter » — și-a dobîndit mari merite. Există însă un fenomen interesant care își află un corespondent și în alte țări ale Europei, mai ales în Franța: că

generația tinerilor, ieșită din război a fost covîrșită și pusă în umbră de cei și mai tineri. În Olanda, această situație a fost și mai surprinzătoare și a stîrnit opinia publică mai puternic decît în altă parte. În anul 1948, în jurul revistei « Reflex » s-au adunat tineri scriitori al căror nume îi era la fel de necunoscut marelui public, pe cît de neinteligibile și indigerabile le erau versurile și textele. Lor li s-a alăturat un grup de tineri pictori, al căror crez culmina într-o încredere absolută în forța spontanului și în negarea tuturor formelor, formulelor și convențiilor, care l-ar fi putut încătușa. Opera acestor poeți și pictori avea o tonalitate necioplit de dură și crea impresia unei neajutorări copilărești. Marele public și, mai ales, critica de artă puteau să vadăi n aceste manifestări doar grandomania unei generații de adolescenți, care vroiau să frîngă tăcerea impusă prin sunete stridente și o mimică sălbatică. Unul din papii literaturii olandeze, Anton van Duinkerken, scria în 1950: « N-am mai pășit încă niciodată atît de pesimist într-un an nou. » Prin aceasta se făcea vorbitorul unei îngrijorări generale, care vedea în manifestările turbulente și explozive ale celor foarte tineri mai ales elementul haotic și antiartistic.

Însă scandalul care a stîrnit multe patimi și a pus în mișcare multe stilouri și mașini de scris, se referea la o pictură și era îndreptat împotriva unui pictor care întruchipa în modul cel mai radical tendințele grupului său. Karel Appel avea pe atunci 28 de ani. Pe atunci el încă nu aflase nimic despre onoruri ca « UNESCO-Award » sau premiul Guggenheim, care-l așteptau, nu trăia încă la Paris și nici nu era considerat încă noua speranță a « École de Paris ». Trecuse doar puțin timp de cînd acest pictor, după începuturi dibuitoare, găsise încrederea în sine însuși, că din Karel Appel devenise . . . Karel Appel. Pentru el mai constituia încă un eveniment faptul că a primit sarcina să picteze, drept probă, un perete al cantinei primăriei din Amsterdam.

Appel și-a denumit opera « Vragende Kinderen ». Întrucît cuvîntul « vragan » are în olandeză un

dublu sens, traducerea poate să fie atît « copii întrebînd », cît şi « copii cerşind ». Tabloul eterniza imaginea unor copii germani cerşind, pe care artistul îi văzuse din tren, la trecerea peste graniţă. Era un tablou despre copii, văzut cu ochi de copii şi redat într-o manieră copilărească. Comisia de verificare, din care făceau parte Röell şi Sandberg, a vizionat pictura de pe perete şi a considerat-o drept « foarte reuşită ». Nu greşim desigur, dacă atribuim această apreciere favorabilă influenţei lui Sandberg, care a fost, din primul ceas, unul dintre apărătorii lui Appel.

Neaşteptat de vehementă a fost însă reacţia vizitatorilor cantinei. Ei au aruncat în repetate rînduri cu farfurii şi ceşti în pictură, avariind-o în mai multe locuri. Presa a umflat întreaga chestiune, vorbind despre un scandal, şi s-a plasat aproape fără excepţii pe poziţia funcţionarilor municipali furioşi, care considerau lucrarea lui Appel doar o măzgălitură lipsită de talent şi, pe deasupra, chiar o provocare. Dar oare ce scriitor de articole, a cărui sarcină cotidiană este să amuze şi să distreze publicul cititor, ar lăsa să-i scape o asemenea ocazie de a-şi verifica spiritul pe seama unor asemenea copii, care, după cum se spunea, n-aveau nici măcar « popo » pentru ca să şeadă pe el, şi la vederea cărora nefericiţii părinţi ar fugi, ţipînd, din casă. O nouă comisie, constituită, de data aceasta, din membri mult prea pricepuţi în artă ai administraţiei cantinei, declară lucrarea drept o ruşine, iar ordonanţa municipală, trecînd peste protestele artiştilor, literaţilor şi oamenilor de ştiinţă, a dispus ca pictura să dispară în spatele unui perete de şipci peste care s-a tras o pînză groasă. În felul acesta, se desfăşurau şi în Olanda incidente, care aminteau de acel lipsit de glorie război împotriva « artei degenerate »: « simţul popular sănătos » sărbătoarea un nou triumf.

Grupul tineretului rebel condus de Appel, şi din care făceau parte talente atît de viguroase ca Corneille, Constant şi Eugène Brands, a stabilit legături cu grupurile de artişti din Belgia şi Danemarca.

 În aceste două ţări, care, ca şi Olanda, au eşit

chinuite din război, s-a pus în mișcare o nouă generație de artiști, a cărei atitudine fundamentală prezenta puternice asemănări cu dorințele și voințele covîrstnicilor olandezi. În fruntea mișcării se aflau Alechinsky în Belgia, Asger Jorn în Danemarca, iar cînd toți acești tineri și-au dat mîna — reuniți la Paris de entuziastul critic de artă și poet, tînărul Christian Dotremont, — au format din inițialele capitalelor țărilor lor (Copenhaga, Bruxelles, Amsterdam) numele « Cobra. » Astfel s-a numit revista, pe care au publicat-o împreună, astfel s-a numit și expoziția, pe care a organizat-o în muzeul lui Sandberg unul dintre cei mai temerari apărători ai artei de avangardă, arhitectul municipal Aldo van Eyck. Oare de ce să nu se facă publicitate susținută unei întreprinderi artistice într-o epocă în care numele unor detergente sau mărci de țigări se înscriu cu litere luminoase pe cer? Sălile de expoziție, în care au fost prezentate publicului pentru prima oară tablourile grupului Cobra, ofereau o privelițe cu care vizitatorii de muzee nu prea sînt obișnuiți. De parcă sălbaticele explozii cromatice ale artiștilor n-ar fi fost suficiente. Uriașe fotomontaje și sloganuri îndrăznețe din pana pictorului poet Lucebert, pe atunci încă total necunoscut, proclamau voința radicală de a înfăptui o artă revoluționară. Cine pășește într-un muzeu ca într-un templu și caută în artă forța care silește viața și natura să ia forme și le « îmblînzește » în imagini, acela trebuie să fie cuprins de teamă în fața manifestărilor zgomotoase ale unei mișcări, care, după cuvintele teoreticianului ei, Constant, nu urmărea nimic altceva decît « eliberarea totală de întregul rudiment de cultură ». Cît privește vocile îngrijorate, reprobative sau chiar amenințătoare ale criticii, trebuie menționat că erau răspunsuri la o manifestare cu caracter vădit provocator. Iar cînd grupul Cobra a ținut o sesiune în aula Muzeului, s-a ajuns la discuții aprinse în sînul grupului, ba chiar și la bătaie, încît sala a trebuit să fie evacuată. Părea că adversarii artei noi au dreptate, considerînd că este vorba despre mîzgălelile lipsite de talent ale unui tineret scandalagiu și sălbăticit.

Sandberg s-a păstrat la fel de nezdruncinat în timpul acestei furtuni ca și în toate celelalte furtuni care au mai urmat. Ba a mai făcut cîndva și ironica remarcă: « Au fost cîteva luni în viața mea, în care n-am găsit în presă nici un atac la adresa mea. I-am spus soției mele: Trebuie că am greșit undeva. » Atacurile împotriva persoanei sale sau împotriva artiștilor, pe care îi susținea, nu făceau decît să-i întărească judecățile și deciziile. De altfel, el și-a conceput oficiul de apărător cu totul altfel decît Kahnweiler, care făcea orice pentru a-i feri pe artiștii « săi » de o confruntare penibilă cu lipsa de înțelegere a publicului. Sandberg se străduia să-i arunce pe artiștii « săi » în arena publică și să facă din arta lor un subiect de discuție. În lupta de opinii, pe care a dezlănțuit-o s-a ajuns la o fructuoasă dispută între forțele progresiste și cele reacționare. O artă nouă mai provoca încă rezistența societății — ba chiar trebuia s-o provoace, își putea permite să dea prilejul la neînțelegeri și să stîrnească scandaluri. Doar așa putea să devină o chestiune publică și să împlinească o funcție socială de mare însemnătate. Doar așa puteau fi desprinse conflictele politice și sociale din sfera ciocnirii de interese, eliberate de încremenirea și masca lor ideologică, ridicate la nivelul conștiinței și dezbătute pe plan spiritual.

Aspectul deosebit — poate chiar de-a dreptul « picant » — al « cazului Sandberg » este că un director de muzeu, de la care te-ai aștepta să se afle pe pozițiile autorității conservative și conservatoare s-a pus întru totul în slujba spiritului de răzvrătire artistică. Un funcționar superior a înstrăinat institutul, care i s-a încredințat, de sarcina lui principală și l-a expus revoluției printr-un conflict cu opinia publică. Nu este de mirare că a întîmpinat rezistență și că mulți au strigat « trădare! ». De mirare este mai degrabă faptul că a fost lăsat să procedeze astfel timp de două decenii.

Așa cum numele multor curente artistice moderne a luat naștere din denumiri, care inițial au fost destinate a fi insulte, tot astfel și activitatea lui Sandberg ar putea fi exprimată cel mai bine prin-

tr-un cuvînt, care suna suficient de peiorativ, atunci cînd i-a fost aplicat. Numindu-l un « animator », criticii săi se gîndeau la acei strigători de bîlci care « animă » mulțimea adunată la panaramă să intre, și care nu se feresc nici chiar de cele mai teribile exagerări. Într-adevăr, Sandberg nu s-a dat înapoi de la nici un mijloc pentru a-i ademeni pe vizitatori la muzeul său, și nici chiar adversarii săi nu puteau nega că avea succes. Numărul de vizitatori a crescut de la 100 000 în anul 1946 la 370 000 în anul 1956. Ținînd seamă de faptul că Amsterdam abia număra un milion de locuitori, în timp ce New York este cel mai mare oraș al lumii și primește anual milioane de turiști, cifra de vizitatori pe care « Museum of Modern Art » a considerat-o în anul 1961 drept un record, abia reprezintă dublul a ceea ce a obținut « Stedelijk » prin mijloacele sale modeste. Și cu toate că muzeul de sub conducerea lui Sandberg le-a devenit curînd cunoscut prietenilor artei moderne din toată lumea, încă se mai putea obiecta că acest rezultat a fost obținut cu mijloace neloiale și că ar sluji doar aparent arta. Dar cînd artiștii promovați de Sandberg s-au consacrat pe plan mondial, iar el a început să fie considerat o autoritate internațională în domeniul artei moderne, Sandberg a putut fi considerat un « animator » în sensul originar al cuvîntului. El anima: adică stimula și insufleța.

În timp ce și acest profet a trebuit să accepte ca meritele și lipsurile sale să fie puse față în față în țara proprie, în lume pătrundeau doar aspectele pozitive ale activității sale. Oare pe cine îl interesa în străinătate, dacă Sandberg a călcat din cînd în cînd cam prea dur burghezia olandeză pe bătătură, și pe cine îl mai putea indispune « unilateralitatea » sa, care a făcut ca în perioada activității sale oficiale să nu se țină seamă în egală măsură de toate aspectele vieții artistice olandeze? În lumea artistică internațională Sandberg trece pe drept cuvînt drept omul care a descoperit peste tot forțe creatoare și le-a susținut, adeseori primul, energic. Fără îndoială că are însemnătate și faptul că își

face auzită părerea în calitate de colaborator al revistelor « Zodiac » din Milano, « Form International » publicată la Köln și « Aujourd-hui » de la Paris și în cele mai felurite consilii internaționale — la Bienala de la Veneția sau la Trienala de la Milano, precum și în comitetul celebrului Guggenheim Award. Mai important este însă contactul viu cu artiștii din toată lumea. Directorul de muzeu al vremurilor trecute trona ca un zeu în camera sa directorială, și una dintre atributele sale zeiești era că rămînea — cel puțin pentru artiști — invizibil. Sandberg îi iubește pe artiști. În ciuda deosebirii în concepția despre artă, care îl desparte de Kahnweiler, cei doi se întîlnesc în faptul că atenția lor nu s-a orientat niciodată asupra unei opere de artă izolate, ci totdeauna asupra întregii producții a unui artist. Cîndva s-a făcut multă vîlvă în jurul uneia dintre declarațiile sale, prin care răspunsese la întrebarea: cum poate să conteste, ținînd seamă de imposibilitatea unui control în domeniul artei abstracte, că este vorba de o operă de artă sau de o cîrpăceală. Răspunsul său, că-l « privește pe artist », trebuie înțeles în sensul că în creația artistului modern vede o profesiune de credință, care nu mai permite izolarea creatorului de creația sa.
Oriunde se ducea Sandberg — și călătorea mult — îi vizita pe artiști în atelierele lor. N-a fost niciodată teoretician, nici n-a vorbit prea mult, lăuda arareori și nu mustra niciodată, însă era de față — « Sandberg nu întreabă — privește », scria despre el israelianul Mordechai Ardon, pe care îl descoperise de curînd —, urmărea opera artiștilor, în care credea, cu o atenție și răbdare neostoită. Cine și-l imaginează un vînător de senzațional, care zboară filfiind de la nou la foarte nou, îl înțelege greșit. Cînd începea să aprecieze un talent, nu-l mai părăsea niciodată.

Sandberg deosebește două feluri de artiști, două grupuri, și cu acea partinitate, pe care Goethe a numit-o « tihna omului activ », se hotărăște
325 pentru unul din aceste două grupuri.

«Primul grup», scrie el, «continuă piatră de piatră opera începută de maeștrii predecesori. Formează o școală, caută să creeze „artă" și fabrică tablouri și opere plastice. Cel de al doilea grup preia mijloacele tehnice ale predecesorilor, însă le înnoiește. Caută să creeze ceea ce încă nu există, să dea formă la ceea ce se află în devenire. Acești artiști reprezintă avangarda care pătrunde în teritoriu virgin, iar creațiile lor revelă noul.» «Primul grup de artiști vrea să înalțe și să înnobileze, și se depreciază. Criticii numesc opera lor fără dificultăți „frumoasă", publicul le este recunoscător și — îi uită. Însă celălalt grup de artiști, al doilea, ne mișcă, opera lor ne zguduie și ne emoționează, ne și dezgustă uneori — abia generațiile care vin vor exprima sentința definitivă cu privire la opera lor. Istoria artei consacră doar acest grup din urmă, este însă adevărat că abia după ce au murit. Atunci sînt numiți „marii artiști"».

Aceste fraze, pe care Sandberg le-a scris în manifestul său «Nu» (Acum), oferă suficiente suprafețe de atac. Noul în artă își datorează doar arareori apariția unui act de voință perfect conștient, care aprobă prezentul și dorește să prefigureze viitorul. Ceea ce vrea să fie neapărat nou și se comportă ca nou, se dezvăluie uneori după puțin timp ca simplu fenomen la modă. Pentru Sandberg aceasta nu reprezintă un argument. După cum orice fluviu poartă cu sine și pietriș, orice curent nou în artă trebuie să ducă cu sine, în afară de ceea ce este valoros și va dăinui lucrări lipsite de valoare care nu se pot afirma. Totuși, voința radicală de înnoire consideră asemenea fenomene pasagere mai însemnate decît epigonismul tradițional.

Ce caută însă fenomenele trecătoare într-un muzeu, cînd acesta trebuie să fie un loc dedicat muzelor și servește spre păstrarea operelor, care justifică actul păstrării? Concepția directorului de muzeu Sandberg este de-a dreptul antimuzeală. Antimuzeul, pe care ar vrea să-l creeze și pe care în parte, l-a și creat, este un «mare atelier al zilei de astăzi, în care viitorul se simte acasă». Acestui

muzeu îi interzice întocmirea de colecții, în schimb vrea să elimine din el tot ce nu mai este actual. « Căci altfel », afirma textual, « în curînd va deveni oricum muzeu. » Poate fi oare ceva răsturnat și mai radical cu capul în jos? Dintr-un lăcaș sfînt, muzeul se transformă într-un *obiect de utilitate* curentă, care slujește nemijlocit vieții prezentului. Actualitate — un cuvînt rău pentru prietenii artei, care mai caută încă în artă « veșnicul » sau « nepieritorul », — este cerința expresă, dar ținîndu-se seamă dintru început de acțiunea dinamică și selectivă a timpului. Ceea ce nu mai este actual, se elimină, așa cum însăși viața elimină tot ce este vetust și incapabil de viață. Locul acestor obiecte este în magazia de vechituri sau — la muzeu.

« Sîntem în căutare », scrie Sandberg, « căutăm un mediu înconjurător în care avangarda să se simtă ca acasă, deschis și luminos, la proporții umane. Fără hale mari, nu o casă plină de podoabe și măreție, ci un loc în care oamenii să îndrăznească să-și vorbească, să se sărute și să rîdă tare, un centru al vieții de astăzi, în plină mișcare, neîngrădit, un mare cămin pentru muzică, pictură, fotografie nouă, pentru plastică, dans și film, pentru experimente, pentru tot ce poartă trăsăturile înnoirii creatoare. »

Presa olandeză nu s-a manifestat niciodată prietenos față de Sandberg, și un om sensibil s-ar fi prăbușit încă de mult sub asediul atîtor ani de dușmănii și injurii. Imensa cantitate de ură, care s-a strîns împotriva lui în unele cercuri intelectuale, s-a manifestat cu toată tăria abia atunci, cînd, în anul 1959, și-a apărat în mod public politica muzeală. În articole, care se întindeau adeseori pe o pagină întreagă, manifestul său « *Nu* » era despicat, ironizat, făcut praf. Chiar și cîteva citate din presă pot să indice proporțiile urii, care amintește de atacurile împotriva artiștilor din vremuri trecute. « Domnul Sandberg », scria undeva, « cunoscutul expert în probleme de reclamă, care s-a priceput să transforme Muzeul Municipal în cel mai mare birou de reclamă din apusul Europei . . . »

327 *Acelui Jonkheer cu privirea vizionară* i s-a reproșat

apoi că încearcă *prin mijloace demagogice* să bage arta într-o cămașă de forță. Această manieră pare cunoscută din trecutul foarte apropiat, fiind utilizată de un anumit fel de oameni, care vroia să netezească drumul spre viitor unui *imperiu milenar*. Indiferent însă, dacă acești oameni se chemau Sandberg sau *Alfred Rosenberg*, peste tot s-ar găsi aceeași *terminologie arierată*.
Acestea le-a publicat la 1 iulie conservativul « Telegraf », ziarul bulevardier al Olandei. Însă încă la 30 iunie se manifestase nu mai puțin dur ziarul « Het Parool », considerat progresist. Alături de textul lui Sandberg, care fusese tipărit de la primul pînă la ultimul cuvînt — de parcă n-ar fi trebuit decît să-l citești, pentru a-l găsi ridicol —, redactorul artistic al ziarului deplîngea bunăvoința cu care publicul olandez ar fi încuviințat atita vreme politica muzeală a lui Sandberg. « Am răgușit strigînd entuziasmați », sta scris acolo, « la vederea fiecărui nou „Stud", în fața fiecărei noi expoziții „tinere", fiecărei noi achiziții despre care nu ni s-a prezentat niciodată vreun raport. Ne-am obișnuit să-l vedem pe Sandberg în aproape fiecare comisie. Publicul s-a înghesuit (chiar dacă în ultimii ani ceva mai șovăitor) la Circul municipal, în care domnul Sandberg sărea ca un clown în perioadele dintre multele sale călătorii. Aceste sărituri vroiau să creeze impresia de tinerețe, dar ne lăsau mai degrabă imaginea unui domn în vîrstă în pantaloni scurți. În acei pantaloni scurți ai Bauhausului, de care domnul Sandberg n-a putut să se dezbare niciodată. Domnul Sandberg socotește critica de-a dreptul amabilă, ca acei copilași care rostesc cuvinte urite și, cu ochișorii strălucind nerușinat, le strigă pentru a-i enerva pe cei mari. » « Circ comunal » a fost de altfel cuvîntul cel mai dulce cu care a fost tratat muzeul lui Sandberg. Scriitorul olandez Ab Visser a descoperit pentru el termenul de « Lunapark. »

Lui Sandberg nu i-a fost dat să construiască muzeul viitorului, așa cum l-a visat el. Muzeul Municipal din Amsterdam este o construcție neogotică de

cărămidă cam greoaie, din anul 1895, și posedă acea scară și porțile de intrare pe care Sandberg a vrut să le desființeze. Dacă ar fi dispus de mijloacele necesare, ar fi demolat cu mare plăcere vechea clădire. A trebuit să se mulțumească însă să construiască o aripă nouă, o construcție modestă, care, în fond, nu reprezintă nimic mai mult decît un pavilion de expoziție din beton și sticlă. Decorarea interioară arhitecturală a fost lăsată pe seama arhitectului Eschauzier, care a respectat indicațiile date de el. Spațiul a fost menținut intenționat cît se poate de simplu și s-a evitat arbitrariul, tocmai pentru ca elementele sale de stil să nu intre în coliziune cu cele ale operelor de artă expuse. Ferestrele clădirii, desăvîrșite în 1954, sînt aproape de podea și permit trecătorului să privească încă de afară în interior.

Sandberg n-a plasat sculpturi doar în frumoasa grădină a muzeului, care se ascunde în spatele construcției noi, ci și la intrarea celor două clădiri, pe stradă. El nu s-a temut de stradă. Pentru el sloganul «arta în mijlocul oamenilor» era serios. El le-a pus-o oamenilor sub nas. În anul 1960, în timpul expoziției «Bewogen Beweging» a expus imensul exemplar al unei «Mașini inutile», o îndrăzneață construcție cu roți metalice fluturînd periculos, chiar la onorabila intrare a vechii clădiri a muzeului și a stîrnit prin aceasta, într-o anumită pătură a populației, cuvenita indignare, după ce o construcție asemenea unei biciclete, care se chema «Văduva ciclistului» și determinase asociații necuviincioase, fusese îndepărtată ca imorală. Cu mijloacele reduse care i-au stat la dispoziție, Sandberg a adăugat «Muzeului» său noi secții, care fac parte dintr-un institut de artă contemporan. A creat secții pentru design industrial, fotografie modernă, un atelier fotografic, o bibliotecă cu sală de lectură, o cafenea — într-un cuvînt, tot ce putea să transforme «muzeul» său într-un obiect de utilitate pentru marele public. În aulă aveau loc reprezentații de film, concerte și conferințe. În fiecare an patruzeci de mii de copii aveau posibilitatea să discute cu artiști despre artă, o expoziție

gonea pe cealaltă, aveau loc în medie cincizeci pe an. Prin toate acestea Sandberg reușea să mențină « muzeul » său în centrul atenției publice, așa că și adversarii săi erau siliți să recunoască că la Muzeul Municipal se întîmpla mereu cîte « ceva ». Pentru arta pe care o iubea, făcea publicitate cu aproape 300 de cataloage, pe care le proiecta el însuși și care reprezentau fiecare în parte o capodoperă grafică de îndrăzneață originalitate adaptată spiritului respectivei expoziții. Cînd a ajuns la vîrsta de pensionare, a început, cum nici nu se putea altfel, disputa pentru succesiune. Cine l-ar fi putut urma pe acest om?
A participat el însuși la războiul de succesiune, purtat de toate părțile cu sinceră îndîrjire. Acest luptător, care nu vroia să fi luptat degeaba, și-a aruncat întreaga pondere a personalității sale în talerul balanței pentru a împiedica recăderea muzeului său în rigiditatea de mort a unui cimitir muzeal. O scrisoare deschisă, semnată de artiști consacrați, s-a ridicat totuși împotriva unei succesiuni potrivită să-i ducă opera mai departe, și a aruncat încă odată ciubăre întregi de otravă și fiere asupra directorului de muzeu pe cale să plece. « A merge mai departe pe același drum, ca domnul Sandberg în ultima perioadă a conducerii sale, duce la nebunie. Ceea ce cîndva se aprecia la el drept curaj și gîndire progresistă, îl lasă să sfîrșească acum ca un alienat în retragere, încîlcit în obsesiile sale modiste. » Era aceasta limbajul furiei neputincioase? Era răzbunarea reacționarismului academic? Era, în orice caz, încercarea de a închide ferestrele, pe care le deschisese un bărbat pentru a primeni aerul închis al stupidității provinciale și a lăsa să pătrundă aerul universal.

Alexander Dorner scria despre muzeul viitorului: « Forța muzeului va consta în forța de concentrare și pătrundere a energiilor sale unificatoare și dătătoare de viață. Din această pricină, conducătorul său va trebui să fie mai mult decît un înmulțitor, conservator și orînduitor al comorilor sale. Va trebui să aibe imaginație creatoare pentru a ști

să reprezinte vizibil pentru simțuri această nouă realitate. Va trebui să colaboreze cu pionierii din rîndul artiștilor. Ceea ce muzeul însă cu certitudine că nu-și va putea permite este să aștepte pînă ce situația artei moderne se va fi „decantat". Căci asta ar însemna să decapiteze muzeul. De la un trunchi nu te aștepți să mai reacționeze și să crească. Muzeul are sens doar ca pionier... Contemporaneitatea și necesitățile ei sînt singurele argumente, care îi conferă muzeului de artă și esteticii și istoriei artei, care o susțin, justificarea existenței ».

Cartea, în care se află aceste fraze, poartă un titlu aparent provocator: « Depășirea artei ». În dezvoltarea modernă, opinia Dorner, creația artistică și trăirea estetică și-au schimbat atît de profund caracterul, încît trebuie să căutăm noi categorii. Omul creator pătrunde într-o lume a « energeticii pure », care e nematerială în sensul vechi. « Din această pricină cuvintele artă și artist capătă tot mai mult un consens învechit... »

În fond, muzeul lui Sandberg nu mai era un muzeu. Arta, pe care o propaga mai putea fi ea numită artă? Ce avea de a face, de pildă, ultima sa expoziție, cu care și-a luat rămas bun, ca un al doilea Buhoglindă, de la publicul său, cu o expoziție de « artă »? Se numea « Dylaby » și-și trimitea vizitatorul printr-un « labirint dinamic », printr-o grădină « rătăcitoare », care ar face cinste chiar și unui « tîrg de moși ». Lumea « nebună » a suprarealismului părea să fi ieșit din rama unui tablou, devenise o realitate absurdă, prin care trebuia să pășim, oscilînd între amuzament și groază. Oare această manifestare mai era demnă de un muzeu? Nu însemna — dacă mai avea vreo relație cu « arta », — o batjocorire a artei? Cei rătăciți prin labirint se găseau deodată în fața unui poligon de tir, unde funcționari ai muzeului le ofereau puști. Dacă reușeau să nimerească vreunul din săculețele pline de culoare, care se roteau, conținutul acestora se revărsa asupra unor figuri de gips, și astfel vizitatorii muzeului deveneau « artiști », care prin colaborarea lor înfăptuiau o « operă de artă » din mila sfintei întîmplări. Tot aici mai

exista și o cameră, care părea să stea cu plafonul în jos, așa încît unul dintre pereții plini de tablouri devenea podeaua înclinată. Pentru prima oară în viața noastră am început să ne plimbăm ca muștele pe perete, și am putut da urmare invitației amicale de a nu purta de grijă tablourilor. Am călcat « opere de artă » în picioare. Oare ultimul cuvînt al lui Sandberg conținea mesajul că arta și-a dat de capăt și va trebui să fie « depășită »? Antimuzeului îi corespunde o antiartă, care pare să distrugă elementele de bază ale artei plastice. Antiartistul nu mai este artist: nu mai vrea să proiecteze o trăire interioară pe pînză, nu mai vrea să creeze o operă de artă care să fie atîrnată de perete ca tablou și admirată de un contemplator aflat în fața lui. În acest caz extrem, « muzeul » nu mai oferă vizitatorilor săi produse finite ale creației artistice, ci îi lasă să participe la acțiune și la joc într-un laborator, în care se experimentează și se joacă cu elemente de culoare și formă, de spațiu și timp, de vis și realitate.

Revoluția începută cu o sută de ani în urmă, a dislocat arta, ca într-un proces de purificare chimică, din toate componentele ei, pentru a dobîndi elementul « artă » în forma sa pură. Și ce s-a cîștigat de fapt? Este oare într-adevăr așa cum spune Werner Haftmann că spațiul pictural a fost defrișat pînă la granițele cele mai exterioare? În acest caz s-ar fi ajuns la poziții definitive, între care ar trebui să se mai « agațe » și proiectul modern al stilului. Sau oare mai continuă procesul chimic, pînă ce elementul instabil « artă » se dizolvă? Astfel s-ar ajunge la punctul în care arta, ca o categorie stabilă, s-ar dizolva, ar fi sfîrșitul artei. Și atunci în locul artei ar putea să treacă un nou limbaj vizual, care într-o lume a viitorului ar putea să dobîndească importanța unui mijloc de comunicație indispensabil. Renunțarea artistului la opera de artă autocratică ar însemna în același timp și șansa artistului de a străpunge singurătatea, care îl desparte de societatea omenească, și să colaboreze activ la noua ei orînduire. « Cuvintele artă și artist capătă un consens vetust », scria Alexander Dorner

și a adăugat: « Creatorul modern vrea să acționeze mult mai intensiv... Construcția și limbajul plastic trebuie să acționeze și să funcționeze din nou ca imaginea magică, însă într-un sens mult mai profund și mai eficient. »
S-ar putea ca toate acestea să fie « muzica viitorului », care multora să le sune încă neplăcut în ureche. Între teoriile lui Dorner și activitatea lui Sandberg s-ar putea descoperi un anume nihilism, care distruge adevăratele valori ale artei. Însă «atomizarea artei » se poate și accepta și se poate avea încredere că din dinamica vieții noi va reieși o formă superioară de activitate creativă, pentru care va trebui să fie descoperit un concept nou — sau chiar o artă nouă, încă nici măcar bănuită.

POSTFAȚĂ

RECUNOȘTINȚĂ ȘI JUSTIFICARE

Cu doi ani în urmă, cînd stăteam în cafeneaua Muzeului Municipal din Amsterdam și așteptam să fiu primit în biroul direcției la ora convenită, el, Willem Sandberg, pe atunci încă atît de controversatul director al muzeului, a apărut ca din pușcă prin ușă și a venit alergînd spre mine. Sînt niște artiști din străinătate la el — oare e foarte rău, dacă va trebui să mai aștept încă o jumătate de oră? În timpul acestei așteptări a încolțit planul acestei cărți. Nu mai știu ce-mi condusese pașii în acea zi la Sandberg. Nu puteam să mă mai gîndesc la nimic altceva, nici să mai vorbesc despre altceva, și cum entuziasmul lui Sandberg nu era de loc mai mic decît al meu, am sărbătorit, oarecum, acest plan abia născut la el în birou. Aveam impresia că trebuie să mă duc acasă și să scriu repede cartea. Ceea ce m-a fascinat pe mine și i-a fascinat pe toți ceilalți, pe care i-am introdus în proiectele mele, avea două aspecte: convingerea că o asemenea carte trebuie scrisă și uimirea că încă nu fusese scrisă. Era un gol, care trebuia completat, tocmai acum, în această — după cum afirmă specialiștii — « epocă postrevoluționară », în care arta modernă a fost ridicată la rangul unei arte oficiale, iar amintirea avîntului revoluționar, a tendinței de cuprinzătoare înnoire, din care pornise, amenința să se piardă. După ce entuziasmul s-a mai potolit, au început dificultățile. Am înțeles foarte curînd, de ce nu exista încă această carte: Ideea acestei cărți plutea,

fără îndoială, în aer, ba chiar pe stradă, înfăptuirea ei îl punea însă pe autor în fața unor probleme care păreau deocamdată insolubile. Domeniul era extrem de vast, aproape de necuprins pentru o singură persoană și, peste aceasta, o *terra incognita*, despre care bibliotecile nu-mi puteau furniza decît informații deosebit de sărăcăcioase. Ceea ce am reușit să citesc, rămîneau fapte izolate și o bibliografie, ce rămînea literatură și nu-mi putea oferi o imagine vie obiectului meu.

Dintre marii «manageri» ai artei moderne, pe care încă noi putem să-i numim contemporanii noștri, Daniel-Henry Kahnweiler și Willem Sandberg îmi erau de multă vreme cunoscuți, aș putea poate chiar spune: prieteni. Întrucît amîndoi ard ca o flacără pentru cauza lor, ei au rămas tineri, iar deosebirea de vîrstă care desparte o generație de alta n-a jucat niciodată vreun rol între noi. În afară de aceasta, ei fac parte dintre acei oameni foarte ocupați, care în mod miraculos au totdeauna timp, îți stau totdeauna la dispoziție și, fără îndoială, lor le datorez cel mai mult, serviabilității nelimitate cu care au răspuns la întrebări, francheței lor, care nu ocolea nici o întrebare, nu refuza nici un răspuns. Am putut însă să aflu și de la artiști ce a însemnat pentru ei sprijinul oferit de acești doi bărbați. André Masson mi-a vorbit despre Kahnweiler cu emoția și căldura pe care o manifești față de un vechi prieten — «Ne-a fost totdeauna ca un tată!» a strigat doamna Masson, — iar tînărul Sebastien Hadengue îmi povestea totdeauna cu plăcere, cum îl ajutase octogenarul pe el, cel total izolat și fără succes, să-și redobîndească încrederea în sine. Imaginea lui Sandberg o vedeam cel mai limpede așa cum se oglindea în istorisirile artiștilor «săi». I-am vizitat pe Gerrit Benner în atelierul său din Amsterdam și pe Karel Appel la Paris, si-mi amintesc încă și astăzi spaima cu care a recepționat Ossip Zadkine vestea că Sandberg își va părăsi curînd postul. Pentru ca să rotunjesc imaginea așa cum se cuvine, am ascultat cu foarte mare atenție și ce aveau de spus adversarii
 săi. Și aveau de spus foarte mult. Ura lor — căci

trebuie totuşi s-o numim aşa — nu rămînea, prin vehemenţa ei, deloc în urma dragostei şi recunoştinţei prietenilor.

Îmi va rămîne de neuitat o seară cu Jean Cassou; era, ca şi Bernard Dorival, conservator la «Musée d'Art Moderne», dispus să colaboreze şi mi-a istorisit propria sa poveste cu seriozitatea modestă a unui bărbat care acordă o anumită pondere vieţii sale, pentru că este pătruns de valoarea însăşi a vieţii şi pentru că este hotărît s-o slujească. «Museum of Modern Art» din New York m-a primit totdeauna cu braţele deschise ale ospitalităţii americane. Îl vizitasem pentru prima oară în urmă cu patru ani, şi pe atunci Miss Greta Daniel de la Industrial Design Department, îmi demonstrase foarte limpede, în ce măsură spiritul Bauhaus-ului continua să trăiască în America. Întorcîndu-mă anul trecut din nou la New York pentru a strînge material pentru această carte, mi s-au deschis toate uşile: am vizitat casa literalmente din pivniţă pînă la ultimul etaj şi între un ghid şi celălalt, directorul muzeului, René d'Harnoncourt m-a introdus cu un gest larg, de unică dăruire, exact în simburele şarmului său excepţional. Ar trebui să numesc mulţi care mi-au oferit informaţii, mi-au pus material fotografic la dispoziţie şi mi-au fost de ajutor în toate felurile, în primul rînd firesc pe Alfred Barr şi în orice caz şi pe Bernard Karpel, bibliotecarul. J. J. Sweeney, aflat doar în trecere prin New York, a găsit cîteva ceasuri de prisos pentru mine, Thomas M. Messer, directorul Muzeului Guggenheim, mi-a dat indicaţii preţioase, iar în drumul meu prin galeriile newyorkeze am întîlnit managerii «dumii noi» şi dacă i-aş numi pe unii cu recunoştinţă aici, n-ar fi decît lipsă de recunoştinţă faţă de mulţi alţii.

Mi se-ntîmplă cu această postfaţă, exact aşa cum mi-a mers cu toată cartea: am numit pe mulţi dintre aceia care au contribuit hotărîtor ca arta modernă să răzbată, pe foarte mulţi însă nu i-am numit, n-am putut să-i numesc, pentru că aş fi ajuns în nemărginire şi aş fi dăunat perspectivei

întregii prezentări. Nu va trebui să mă plîng de lipsa reproşurilor şi ştiu prea bine cît sînt de îndreptăţite. Cartea mea trebuia să fie, pe lîngă altele, o carte a recunoştinţei, însă încă de pe cînd am început s-o concep şi cu atît mai mult atunci cînd am scris-o, am constatat că nevoia de a lăsa neamintiţi pe mulţi şi multe sau doar de a-i aminti în treacăt, am resimţit-o drept o culpă. Dedic un capitol lui Alfred Barr şi amintesc doar în treacăt pe James Johnson Sweeney ! Scriu treizeci de pagini despre Willem Sandberg şi despre Georg Schmidt doar o singură frază ! Descriu expoziţiile «Documenta», fără să-l numesc pe Arnold Bode, care ar fi trebuit să fie neapărat citat. Şi aşa mai departe. Ceea ce m-ar putea justifica, sînt scopul şi intenţia acestei cărţi. Nu este nici o istorie a comerţului modern cu tablouri şi nici o istorie a muzeului modern, dar în măsura în care prezintă aceste domenii încă neexplorate, nu reprezintă decît un început modest. Am vrut să povestesc istoria artei moderne ca *istoria unei lupte* şi să prezint foarte explicit, prin pilda cîtorva personalităţi, ce i-a interesat pe aceştia şi ce i-a silit atît de categoric să se pună în slujba unei cauze, pe atunci încă discreditată şi combătută. Fiecare capitol înseamnă o etapă a luptei şi — în afară de cele două capitole care se află sub semnul «singurătăţii totale» — le-am centrat pe toate în jurul unei figuri, care să exprime voinţa de înnoire a generaţiei ei. Aş putea să mă exprim şi altfel: pentru a recompune drumul artei moderne, am fixat figurile «managerilor» mei ca pe nişte pietre de hotar. Aş fi mulţumit şi aş considera încercarea mea izbutită, dacă portretele oamenilor *care nu se tem de nou* ar ilustra spiritul care le-a creat posibilitatea de a acţiona. În sfîrşit, trebuie să le mulţumesc şi acelora care m-au sprijinit în munca mea. Nepotul lui Paul Durand-Ruel, Charles, mi-a pus la dispoziţie cu multă amabilitate material de studiu şi ilustrativ, sora lui Wilhelm Uhde, care lucrează ca pictoriţă la Paris şi se îngrijeşte de moştenirea fratelui ei,
 m-a întîmpinat cu multă amiciţie, Wilhelm May-

wald mi-a pus la dispoziție minunata sa fotografie a lui Daniel Henry Kahnweiler. Cu emoție mă gîndesc la ultima mea conversație cu Jean Cocteau și cu recunoștință la conversația cu Marc Chagall, care mi l-a descris pe «genialul Vollard» în culorile iubirii. Mult îi datorez și criticii ascuțite, neîndurătoare a lui Karl Ruhrberg, însă și încurajărilor inimoase ale lui Paul Citroen și Helga Schussheim, cititorilor primului manuscris. Cum aș putea însă să-i uit tocmai eu, cîntărețul managerilor, pe proprii mei manageri: Fritz Landshoff, care a susținut dintru început proiectul meu, și E. Barth von Wehrenalp, care l-a însoțit cu multă gingășie și răbdare? Și, lucid, trebuie să mai precizez că soția mea mi-a fost colaboratoare de la prima pînă la ultima literă.

CUPRINS

PARTEA ÎNTÎI

ARTA ÎN ŢARA NIMĂNUI

I. LA ÎNCEPUT A FOST SCANDALUL 8

Emile Zola acuză — Acei « paria » din cafeneaua « Guerbois » — « Salonul », celebru şi faimos — Zola rosteşte un discurs. — Eşecul cunoscătorilor şi risetele publicului — Zola se distanţează de impresionişti — Treizeci de ani mai tîrziu cum s-a transformat Paul în Saul — Marea eroare şi prima înţelegere

II. MISIONARUL RATAT 37

Promotorul impresioniştilor: Paul Durand-Ruel — Drumul de la papetărie la galeria de artă — Cînd există o artă « oficială » ... — Un negustor de tablouri îşi aşteaptă clienţii — Artiştii îşi aşteaptă publicul — Campania în favoarea impresioniştilor: o tortură fără pereche — Criza de încredere — chiar şi succesul e doar o confuzie — Triumful mărfii depreciate

III. ÎNSINGURARE TOTALĂ 67

Osîndit la singurătate — Sfîrşitul impresionismului: sfîrşitul unei lumi — Încercarea de salvare a lui Seurat şi invazia ştiinţei — Paul Cézanne: un dulgher al culorii — Poeţii « blestemaţi » şi pictorii « nebuni » — Vincent van Gogh: vizionarul realităţii — Paul Gauguin: muzicianul culorii — Primitivii unei căi noi şi primii lor adepţi

IV. AMATORI, IUBITORI DE ARTĂ ŞI PROFEŢI 87

Apostolul artei: Victor Choquet — Un martir al artei: Théo van Gogh — Experiment cu o loterie de tablouri — Magazinul de vopsele din Rue Clauzel — Père Tanguy sau: ce scapă priceperii pricepuţilor ... — Specialiştii eşuează şi diletantismul în ascensiune

PARTEA A DOUA:

REVOLUȚIA ȘI SLUJITORII EI

V. UN OM STOCHEAZĂ VIITORUL 108

Noul, în contact cu simțurile — Debutul dificil al lui Ambroise Vollard — Scandalul a încetat să mai fie o nenorocire, și de pe urma snobismului se poate cîștiga — Clownul genial — Ultimul «epicurean»

VI. AVANGARDĂ ÎNSEAMNĂ «SĂ FII FRUNTEA».... 134

Anii cei mari: 1902—1912 — Calea spre arta «pură» — Apollinaire, alias Kostrowitzky — Artiștii își întind mîna — Picasso locuiește în Bateau-Lafoir — Tonalități mesianice și o nouă religie a artei — Omul care a vrut să rămînă în frunte

VII. CUSTODELE DIN RUE VIGNON 166

Kahnweiler apare la momentul oportun — Portretul unui om fericit — Chiar și un artist ratat găsește meceni — Un tînăr cumpără artiști — Staționatul interzis — Succesul răbdării — Cei ce descoperă semnele și cel care le citește — Geniul receptiv — «Plăcerea mea este să apăr ceea ce iubesc» — Bătrînul Kahnweiler

VIII. OMUL CARE A TRĂIT DIN ARTĂ 196

Wilhelm Uhde se «recalifică» — Un om descoperă universul visurilor sale — Prietenia cu «vameșul» și descoperirea primitivilor — Séraphine sau: harul

IX. MANAGERI ȘI IMPRESARI 212

Revoluția devine internațională — Și apucă pe căi noi — Herwarth Walden: muzician, poet, scriitor, critic de artă, negustor de tablouri, impresar și manager într-o persoană — Dispreț pentru tot ce nu e artă — Amurgul omenirii — Drumul spre neant și drumul spre Bauhaus

PARTEA A TREIA:

ARTA DEMOCRAȚIEI — DEMOCRAȚIA ARTEI

X. STATUL RĂMÎNE ÎN URMĂ 238

Enigma Paris — «Luvru» sau: ce este un muzeu? — Tragicul muzeului «Luxembourg» — Jean Cassou și «rezistența» — Managerii și managementul — Preocuparea față de nou

XI. ARTA MODERNĂ ÎȘI CONSTRUIEȘTE O CASĂ PROPRIE I 265

America și mecenatul modern — Arta în vid — La început a fost scandalul: și aici — Publicul american e luat prin surprindere: Armory Show — Doamne din înalta societate «donează» un muzeu — America și Europa se întîlnesc la Dessau — Alfred Barr construiește — Mașina de artă: sau cum funcționează muzeul modern — New York o ia înaintea Parisului

XII. MUZEUL ESTE DAT PESTE CAP 304

Situația în arta modernă — Un director de muzeu suprimă muzeul — Willem Sandberg, grafician utilitarist — Arta în chilii betonate — Scandalul are loc la muzeu — Sandberg scrie un manifest — Și: unde ne aflăm astăzi?

POSTFAȚĂ 334

Apărut 1971. Coli de tipar 14,33. Planșe tiefdruck 16. C.Z. pentru bibliotecile mari 7. C.Z. pentru bibliotecile mici 7.74/76.

Întrep. Poligrafică „Arta Grafică"
Calea Șerban Vodă 133, București
Republica Socialistă România
Comanda Nr. 1612

Lei 12,50

Biblioteca de artă

50

Biografii. Memorii. Eseuri

la început a fost scandalul

Ce este arta modernă? La această întrebare, care încă şi astăzi, după o sută de ani de luptă, mai aţiţă şi neliniştește opinia publică, *nu* vom răspunde prin teorii, *nici* prin tablouri, sau prin biografiile artiştilor, ci prin istoria luptei însăşi, prin vieţile acelor oameni, care, *fără să se teamă de nou*, s-au pus în slujba artei tinere şi au adus sacrificii pentru ea. Îi vom numi « manageri » pentru că au fost, în adevăratul sens al acestui cuvînt, reprezentanţii intereselor şi avocaţii artei, apărătorii unor artişti. Au fost diletanţi, colecţionari şi profeţi, au fost entuziaşti şi au însufleţit şi pe alţii, au fost — adeseori — oameni de afaceri, însă niciodată afacerişti. Pe căile deschise de ei, « managerii » în accepţiunea modernă a cuvîntului, uzufructuari comerciali şi exploatatori ai interesului crescînd pentru artă îşi construiesc astăzi magazinele şi supermarket-urile de artă.